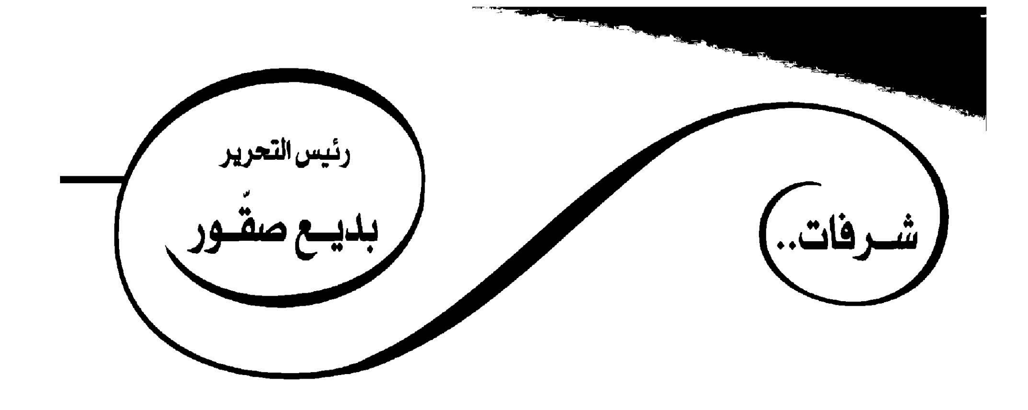


صباحاً... في أيّ مكان

كنـا صغـاراً نتخيـل النجـوم أحصنـة بيضـاً، نحلـم في اعتـلاء ظهورهـا للوصـول إلى ينابيـع السـماء.. و"كان أهـل قريـتي يعتقـدون، أن نهـر قريتنـا الكبـير ينبـع مـن بـين أصابـع الآلهـة، ويهبـط مـاؤه مـن السـماء" ليسـقي الحقـول والجبـال والينابيـع.. كرومنـا كانـت تزهـو بالمحبـة، وقـت تتفتـح الأزهـار، وتقبـل المواسـم، ونبـدأ الحصـاد وجـني العناقيـد.. وننسـى حكايـة التعـب.. هـي أيضـاً بيوتنـا الطينيـة الفقـيرة، كانـت تزهـو بالأغانـي والمواويـل، والضحـكات، ورجع نايات القصب.

* * *

لماذا الحروب؟! "في الحروب تصاب المقابر بالملل.. هل لأن الموتى يقتلون الموتى؟!"

لماذا لا نكون كالحمام.. نُنديِّ قلوبنا بالمحبة، كي نبعث فيها أمل النهارات المشرقة، المورَّدة بضحكات أطفالنا؟!

أليست الحروب هي من تدفن هدهدات الأمهات، اللواتي كن يهززن أسرة فلذات أكبادهن، ويغنين نومهن الهادئ الجميل.. متمنيات لهم أجمل الأيام، وأجمل الفصول، وأجمل الأقمار.

***

"لن تجدوني صباحاً في أي مكان" إذن، كيف سنجدك أيها الشاهق كنجمة؟! في قصائد الشعراء؟ بين أصابع العازفين ألحان السعادة؟ خلف الشفق الفارق بين أصابع الموج؟! أم تحت سماء مزينة بأجنحة الأرواح التي قضت دفاعاً عن الحق والوطن؟!

***

"أودُّ في عالمنا الدامي، أن أزرع وردة بيضاء على الأيدي الحرة، وأنا أتقاسم نصيبي من الفقراء" من زاد الأيام..

ونودُّ يا صديقي أننكسر معاً تلك الأيدي التي زرعت الأرض حروباً ودماراً... وأن نزرع معاً، ملايين الورود، كي تتفتح بين أصابع الشعراء قصائد كثيرة عن الحبِّ والسلام والإخاء.. نودُّ، معاً، أن نضيء السماء بقناديل التسامح، وهمسات النجوم للشارد من ريح.



و"كانت أجمل النجوم.. تلك النجمة الضائعة! كانت زينة السماوات" نجمة المحبة، تلك التي مازال القتلة يحاولون اغتيالها، ليعمَّ الخوف والظلام..

دائماً، الأشرار هم من يبشرون الأرض بالسواطير، والأحزمة، والرصاص، والقبور..

آه.. يا لهذه النجمة الحزينة، متى قفلت من بين أصابع هذا الركام؟!

متى تضيء هذه القلوب المعتمة؟! متى يبتعد الأشرار ويندحر الطغاة؟؟!

***

ـ وها أنت يا الغريب، زهرة على ثغر غيمة.. في العشيات، ستمطر حكايات العمر، وعذابات الجداول، الضائعة في مياه نهر السنين...

وها أنت يا الغريب، تردُّ لي هموم روحي، وتعيدني إلى ما جنته يداي من هواء.. "إن بلدان الهجرة، هي بلدان الحنين".. هناك، في بلدان الهجرة، تغتسل الروح بنهر الذكريات.. وهناك في بلدان الهجرة يسترد الغريب عافية الطفولة والتراب، والحنين.

وها أنت يا الغريب تردُّ لي لؤلؤة الغربة التي ضيعتها.. كما الطير الذي يضيع وجهته في سماء الخريف..

وها أنت يا الغريب، كما السغب المنسي، كلَّما اقتربت المواعيد، طارت أسراب السنونو، وحان وقت الإياب.

***

– شهقت الفراشة عندما ماتت الزهرة..

– سـأبني لـك بيتـاً مـن حجـارة الـريح، وهنـاك، معـاً، سنسـكن بيـت الأبد.. خارج دائرة الرصاص.. قريباً من ضفة الغيم بعيداً عن غابات الذئاب.

***

– كـاهن القمـر، يسـعى ليرفـع مـا تسـاقط مـن حجـارة السـماء، الـتي تساقطت عندما تشاجرت النيازك الحمقى..

كاهن القمر، مصمم أن يبني بيتاً للنجوم الشاردة وللفقراء والداشرين في شوارع الغربة..

ويسـأل كـاهن القمـر: مـن مـنكم يتـبرع لمسـاعدتي ومسـاندتي، أنـا كاهن القمر الغريب، لنبني بيتاً يليق بصلوات القبرات؟

***

ـ "بُنَـيَّ، الحيـاة الـتي لا تعطـي لكوخنـا بابـاً، كيـف تريـدها أن تعطـي لأقـدامنا دروبـاً" بعـد أن حرقـوا الغابـات، ومزقـوا الـدروب وجـزُّوا الـرؤوس، وذبحوا الأطفال، والأزهار والعناقيد؟؟!

بني لا تيأس من الغد القادم.. قريباً ستنبثق الأشجار وتتفتح البراعم مـن جديد، وتشرق الأزهار..

وستكبر.. قريباً تنصب الأراجيح، ويتأرجح الأطفال..

قريباً يندحر الأشرار..

قريباً، تتفجر الينابيع، وتجري الأنهار،

قريباً، تطلع الشمس، وتشرق النجوم، ويغني القمر..



المسرحي البولندي "مروجيك" وأسئلة الحياة الصادمة

تباينت آراء النقاد وعشاق فن المسرح حول دور الفرجة المسرحية وما تحققه من تأثير وتنوير وإضاءة لمشكلات. وإثارة لأسئلة جوهرية شغلت البشر طويلاً. والعرض المسرحي وما يتيحه من تشويق وتأثير وحوار إنساني. ينقل إلى المتفرج شحنة من التفاعل والتعاطف تفوق ما تتيحه الفنون الأخرى جميعها.

وقد لفت أناتولي فاسيلييف المخرج الروسي المعروف الذي كلف بإلقاء كلمة (يوم المسرح) هذا العام إلى حاجة البشر إلى أنواع المسرح كلها: اللحمي والعبثي والواقعي والساخر والهاوي والمحترف. ولكن نوعاً واحداً منها لانحتاج إليه، وهو مسرح الألاعيب السياسية والتعصب المذهبي والإثني .

وهذه إضاءة لتجربة المسرحي البولندي سلافومير مروجيك 1930 – 2013 الذي طرح أسئلة محيرة، واستخدم خبرته الصحفية وعشقه للفن التشكيلي في إبداعه المسرحي، وأثار قضايا راهنة وعلاقات إشكالية بين القديم والجديد والحقيقي والزائف، وكشف جذر المشكلات الاجتماعية وأسباب الكوارث الإنسانية، ووظف سخريته القاسية من أجل هجاء البلادة والخداع وقصر النظر والعمى المستحكم.

ولد مروجيك عام 1930 ،ودرس الصحافة ومال إلى الفن التشكيلي، ولفت اهتمام النقاد برسومه وقصصه الساخرة ومسرحياته ذات الفصل الواحد، وقد فازت مجموعته القصصية (الفيل) بجائزة (المجلة الثقافية)، وهي أرفع جائزة أدبية في بولندا، وقد استوعب الفكر الواقعي الاشتراكي والفكر العالمي، وزار فرنسا وإنكلترا وإيطاليا مرات عديدة ولفترات طويلة.

أعمال مروجيك المسرحية كثيرة نذكر منها: مهاجرون – أرامل – في عرض البحر – تانغو.

وقد أخرج المسرحي السوري سامر عمران مسرحية (أرامل) على مسرح دار الأوبرا بدمشق،وهي مسرحية تجريبية، تدور أحداثها في مقهى، وتسرد أرملتان ذكرياتهما حول وقائع وفاة زوجيهما المتطابقة، ويسرد النادل بالتوازي مع حديثهما فصولاً من سيرة المرأتين الواقعية.

يتطور حديث المرأتين بين نحيب مصطنع وبين استخدام للماكياج مبالغ به، ثم يتنافس شابان على مكان للجلوس بجوارهما: مثقف متحذلق، وتاجر مخدرات صغير يتباهى بأوهام قوته، ويمسك النادل بوصلة العرض، ويعلق بطريقة بريخت التغريبية الملحمية على الحوار الدائر، ثم يكشف بمونولوج طويل عزلته الخانقة، إذ لا تخرجه منها إلا زيارته لحديقة الحيوانات.

مسرحية (تانغو) لاقت نجاحاً لافتاً عند عرضها، وقد عرضت على المسارح الأوروبية لمدة ثلاث سنوات، ونشرت بالعربية أول مرة في مجلة المسرح المصرية في العدد 65 عام 1969، قدم لها نبيل الألفي وترجمها بالتعاون مع سمير التنداوي.

وقال الألفي الناقد المسرحي والمخرج المعروف في مقدمته للمسرحية: تباينت آراء النقاد في المسرحية، فمنهم من عدها هجوماً قاسياً على البقية الباقية من

أنصار النظام القديم، ومنهم من رآها سخرية من النظام الشمولي، ورآها آخرون مأساة شاب ثائر غاضب ضد الأوضاع الجامدة المستقرة، أو مهزلة مرة ترتكز على فلسفة العبث، ورأيتها تمتلك ثراء إنسانياً وعمقاً فكرياً، وتناولتها إخراجياً كقطعة من النحت يمكن أن ينظر إليها من جهات متعددة.

المسرحية في ثلاثة فصول، وشخصياتها ستوميل كهل ومحب للتجريب في المسرح، وزوجته إليونورا مستقلة التفكير وعابثة في الوقت نفسه، تلعب الورق ولا تكترث باهتمامات زوجها، وتعاشر أديك صديق الأسرة الشاب الوسيم، والجدة أوجينيا المهتمة بزينتها والمتذمرة على الدوام، وأرتور الشاب الغاضب الثائر على عبث المحيطين به، والساخر من العادات البالية والحالم بتغيير سريع للواقع القائم الضاغط عليه بشدة، والخال أوجين صديق ستوميل والشخصية التابعة لمركز القوة في الأسرة، وألّا الصبية المعجبة بجمالها وقريبة الأسرة وقد جذبت اهتمام أرتور منذ وصولها إلى منزل ستوميل، وهناك نعش منسي في صالة المنزل يرمز إلى حضور الموت الدائم.

في الفصل الأول يظهر أرتور محتجاً على لاعبي الورق وثقيلي الظل المتمسكين بالتقاليد القديمة، فتؤكد له إليونورا أن الجميع يحبونه ويتفهمون أسباب ألمه، ويريدون مساعدته، ولكنه لا يرى في سلوكهم واهتماماتهم ما يرضيه، ويسخر من لعبهم بالورق والبريدج، فيقول له والده ستوميل: كل إنسان له الحق في اختيار لعبته، واختيار من يشاركه فيها، ثم يقول للاعبين عن أرتور: لم يكن يؤمن باللامبالاة واللاتدين واللايقين، مسكين لم يكن يؤمن إلا بالعقل والمنطق، ومع ذلك قتله الحب.

وفي مشهد آخر يعيد ستوميل إخراج مسرحية آدم وحواء في الجنة، يظهر نعش ودميتان يحركهما ستوميل تمثلان حواء نائمة وآدم يحرسها، وشموع فوق النعش، ويجرب ستوميل إضافة مشهد ختامي صادم، إذ تطفأ الأضواء ويسمع دوي رصاصة، ويطلب ستوميل رأي أفراد الأسرة وأوجين وأديك في العرض، فتتباين آراؤهم، وصارحه بعضهم بأنهم لم يفهموا شيئاً، وحث أرتور أباه على الإقلاع عن عروضه التجريبية المربكة، لكن ستوميل دافع عن رؤيته قائلاً: المسرح هو ديناميكية التأثير على مركز الحواس لدى المتفرج.

يساند الخال أوجين أرتور الغاضب، ويقول له بعد خروج الجميع: معك حق يا أرتور، كلهم نفايات.لمامة.

في الفصل الثاني تزور أُلا بنت الخالة منزل ستوميل، فتجذب أرتور بجمالها، وانطلاقها وعري ساقيها وكتفيها، وهي تعجب بأديك القوي، وتصارح أرتور بذلك لتثير غيرته، وحين يلومها أرتور على إغوائها وإظهارها لمفاتن جسدها، ترد بالقول: هذا حقي، ومن يمنعني من ارتداء قميصي أو نزعه؟

ويظهر الحوار بينهما نظرتين متباينتين للتقاليد السائدة ولموقف الرجل من المرأة، وتكشف أُلا نظرة أرتور الشكلية القاسية إلى المرأة، ويكتشف أرتور نظرة أُلا غير المبالية تجاه الزواج والحب، ورغبتها في اجتذاب معجبين عديدين ومعاشرتهم.

تقدم أرتور بطلب يد أُلا للزواج، وردت بأنها غير مستعجلة، وإن كانت لا ترفضه.

وفي الفصل مشاهد غريبة: تساءل أرتور أمام أبيه: كيف تحتمل وجود أديك في المنزل؟ فأجاب ستوميل: إنه يثري اللوحة بنغمة طبيعية ويضفي عليها لوناً محلياً، وحين حثّ أرتور أباه ستوميل على الانتقام لكرامته، وأبلغه أن أديك يعاشر زوجته خلف باب غرفة النوم، حاول ستوميل تجنب الفضيحة والتملص من موقف قد يؤدي إلى كارثة، لكنه لم يستطع تجاهل غضب ابنه، فاقتحم الغرفة مزوداً بمسدس قدمه أرتور له، وانتظر الابن خارج الغرفة لكن شيئاً لم يحدث، وحين فتح أرتور الباب وجد ستوميل يلعب الورق مع ثلاثة داخل الغرفة(أديك وإليونورا وأوجينيا).

وهناك مشهد التحضير السريع لزواج أرتور وأُلا، والشكليات والأزياء الرسمية، لكن العروس تكشف لأرتور أنها عاشرت أديك، فيصدم العريس، وتعلل العروس بأنها لم تكن تظن أن الأمر سيكون قاسياً إلى هذا الحد عليه.

وهناك مشهد موت الجدة، إذ يغلق أرتور الأبواب، ويردد كل هذا خداع، مهزلة بشعة، ويطلب من أديك أن يلزم الجميع بالحث عن فكرة للتأمل: فيقترحون أفكاراً للمناقشة مثل (لله ،الرياضة، الفن، الفضاء، التقدم ، الفن التجريبي)، وتقدم الجدة فكرة (الموت)، وتقرر أن تموت، فيفاجأ الحاضرون عدا أرتور وستوميل، وتحتج إليونورا ، فيرد عليها ستوميل: موت مفاجئ في عز

فنيّ، أي تأثير مسرحي، لم أفكر في هذا من قبل، يمكن أن يكون هذا فناً طليعياً من الدرجة الأولى. وأضاف أرتور موجهاً كلامه إلى الجدة: الموت فكرة ممتازة طليعية رائعة، إنه عالمي لا يناقش، الجميع متفقون على التسليم به. وترد الجدة ساخرة من التفسيرات التي سمعتها: يكفي أن يتهيأ المرء لمواجهة مسألة بسيطة كالموت، حتى تفسروا ذلك تفسيراً سيئاً.

أرتور يعود سكران بعد أن اعترفت ألا بخيانتها، ويقول: عمّ الخراب، ولا يمكن للأمور أن تستمر هكذا، ويرد على من استغرب سكره يوم عرسه ويقول: سكرت أرى، ويسخر من المجتمعين حول جثمان الجدة قائلاً: قانون واحد، قطيع واحد، وحظيرة واحدة، قانون مدني بتربية المواشي، أي سلطة؟

وفي الفصل الثالث يخرج أرتور عن طوره ويحاول فرض سلطته على الجميع مهدداً إياهم بمسدسه، لكن أديك يخطف المسدس ويضربه بعقبه على رأسه فيقع على الأرض، ويتحول الخال أوجين إلى تابع لأديك، بينما يشمت الباقون بأرتور المشرف على الموت، إذ تقول أمه إليونورا: إنك تحصد ما زرعت أيها الغبي.

ويطلب أديك من أوجين أن يلمع له حذاءه فيذعن صاغراً، ثم يطلب منه أن يشاركه الرقص على أنغام موسيقا الكومبرسيتا(التانغو)، وتعزف الموسيقا بجوار جثة أرتور، في وقت وضع في حذاء أديك الذي يرمز إلى قوة السلطة الجديدة بجانب رأس الميت، وتستمر أنغام الموسيقا بعد إضاءة الأنوار.

تندرج المسرحية ضمن تيار مسرح العبث، وهناك مستويان لشخصياتها: مجموعة تلعب الورق، وتظن أنها متحررة من أي التزام، ومجموعة تشغلها الأسئلة الفلسفية والوجودية المحيرة، وهي تتذمر من القديم المسيطر ومن الجديد الغامض.

وقد استخدم مروجيك ديكوراً بسيطاً، ووظف تقنيات عديدة في النص، من بينها: المسرحية داخل المسرحية، واستخدام الدمى ودلالاته البعيدة، وبرع في استخدام الرموز ليشير من خلالها إلى وقائع بائسة، فالمسدس يشير إلى القوة والاستعلاء، والنعش يشير إلى حضور الموت الدائم، وكأنه شريك في اللعب أو نتاج متوقع عند كل تناقض، والحذاء رمز للإذلال والاحتقار والاستلاب، بينما ترمز الشموع إلى نقطة الضياء التي يتوقعها الناس في نهاية النفق المظلم.

ووجه مروجيك نقداً لاذعاً للسلطة الشمولية ونظام الأوامر الذي يقود إلى الخراب، وانتقد الإذعان الأعمى والازدواجية النخبوية التي تتظاهر بالتمدن،

ولكنها تكشف بأعمالها عن توحشها المزمن، ومثال ذلك قول أُلا لأرتور حين جذبها إليه بقوة وأراد تقبيلها فصدته عنها: سقط الطلاء، وظهرت على حقيقتك جلفاً متوحشاً، تجيد الحديث، أما أفعالك فأنت كالآخرين.

ووظف مروجيك حس الدعابة بطريقة لافتة، واستخدم حواراً سريعاً يتناغم مع تطور الحدث، ومرر عبر الدعابة مفارقات عميقة التأثير، ومثال ذلك الحوار الذي دار بين أرتور وأُلا، وكانت تدعي أن ستوميل قرصها:

أرتور: ماذا بك؟ / أُلاّ: قرصني ستوميل وما زال موضع القرص يؤلمني./ أرتور: الوغد./ أُلاّ: ما هذا يا أرتور؟ إنه أبوك./ أرتور: (يقبل يدها) يسعدني أن تلفتي نظري إلى هذا./ أُلاّ: إنك تتحدث عنه بطريقة الأزمنة الغابرة، فلا أحد الآن يصف أباه بالوغد./ أرتور: وكيف يتحدث الناس اليوم عن آبائهم؟ ألا: لا يتحدثون عنهم، وإنما يتجاهلون وجودهم!

ووظف مروجيك موسيقا راقصة اختارها بعناية ليشير عبرها إلى اهتزاز اليقينيات والقيم السائدة، ومنح المسرحية اسم (تانغو) ليؤكد أن الحركة هي السبيل إلى التقدم والانعتاق من أسر المفاهيم التي فات أوانها.

انتقد مروجيك النخب وحواراتها المتحذلقة، وانتقد الشمولية الجامدة والغضب الشبابي المتسرع، وسخر من الغرق في التأملات ومناقشة المفاهيم الإشكالية بينما الكوارث تهدد المجتمع كله بالدمار. وميز بين الغضب والتسرع والرغبة في تغيير الواقع، وبين ضرورة فهم جذر المشكلات والضغوط الشبيهة بصندوق باندورا.

وليس غريباً أن تلاقي المسرحية اهتماماً واسعاً من النقاد وإقبالاً من عشاق المسرح، وأن تتباين الآراء حول مضمونها، وأرى أن مروجيك قد أضاء بمسرحياته وقصصه الساخرة كثيراً من القضايا والمفاهيم التي سيستمر النقاش حولها، مثل دور الفن في المجتمع، والعلاقة بين القديم والجديد، وعلاقة الحرية بالالتزام، وقارب مفاهيم إشكالية مثل مفهوم الموت ومفهوم التقدم ومفهوم الاستقلالية في التفكير بأسلوب سلس ولغة رشيقة، وترك للقارئ والمتفرج أن يتأملا بعمق وقائع الحاضر الملتبسة، كما فعلت الجدة أوجينيا، ولفت إلى ضرورة تبين مسؤولية الجميع عن الكوارث، قبل أن ينتابنا الهلع والانهيار والإذعان الغريزي، فنلقي باللائمة على سوانا عن الخراب المعمم، أو ننحدر إلى قطيعية بائسة تهمش وجودنا كله.



الترجمــة..
أهميتها ومشكلاتها

بدايــةً. لابـدّ لـي مـن الاعـتراف بأنـني لسـتُ مترجِمـاً. ولا أقـدر علـى قـراءة الآداب الأجنبيـة بلغاتهـا. بـل مترجمـةً. وإنمـا أنـا شـاعرٌ أحـبَّ لغـتي العربيـة وأهتـمّ بهـا دراسـةً وتطويـراً ورفـداً. فقـد قـرأتُ الكثـير مما كتِـب بهـا مـن علـم وأدبٍ ومـا زلـتُ أقـرأ. كمـا قـرأتُ الكثـير أيضـاً ممـا تُرجِـم إليهـا مـن آداب وعلـوم الأقـوام الأخـرى. وذلـك منـذ سـنوات عديـدة. فأحيانـاً كنـتُ أُعجَـبُ بمـا أقـرؤه مترجَمـاً. وأجـد فيـه الفائـدةَ والمتعـةَ معـاً. إن كان مـن حيـث الموضـوع. أو مـن حيـث الشـكل. أعـني الأسـلوب الـذي وصلـني المعنـى مـن خلالـه. فأُطـري المترجـمَ وأشـكره غيابياً. وأحياناً وجهاً لوجه.

وفي أحيانٍ أخرى، لم أكن أجد في المادة التي أقرؤها مترجمةً السلاسةَ والقربَ مني، إن كان من حيث الأسلوب الذي صيغت فيه، شعراً كانت أو رواية أو مسرحية أو مقالة أو دراسة. وغالباً ما كنتُ أقف حائراً أتساءلُ: هل هذا الكتاب، أو هذه القصيدة حقاً للكاتب أو الشاعر الفلاني الذي ملأ صيته العالم، وتلقى كتاباتُه أو أشعاره الاستحسان والإقبال الشديدين ؟! وربما تركته أو تركتُها من دون أن أكمل القراءة.. وهذا ما حدا بي في أحيان كثيرة إلى سؤال الأصدقاء الذين يتقنون لغة أجنبية ويترجمون عنها عن السر في ذلك. فتأتيني أجوبة متعددة ومتنوّعة متقاربة حيناً، وأحياناً متباينة. حيث كان هناك من يلقي باللائمة على المترجم، وأحياناً على النص الأصلي نظراً لصعوبة ترجمته وبخاصة إن كان شعراً.. وأكثر ما كان يحيرني أن أقرأ النص نفسه مترجماً من أكثر من مترجم، وألحظ الاختلافَ بيّناً، وشدّ ما كان هذا الاختلاف يتضح أكثر بعد المقارنة بين النصوص، من حيث طريقة الصياغة، أو المفردات المعتمدة في نقل المعاني المعبّر عنها في النص الأصلي، فأقول: إن مترجماً منهم أقدر من الآخرين على الترجمة، والمعيار في ذلك، هو درجة تقبّلي للنص المترجم، واستحساني للأسلوب الذي صيغت فيه الترجمة، لغةً وإيقاعاً وطريقة إيصال، من دون الاهتمام الكبير بكون هذا المترجم دقيقاً أو أميناً في نقل النص إلى اللغة العربية.. ولكن هذا الأمر لم يعطني الجواب الشافي عن الترجمة عموماً. فقررت قراءة الكثير مما كتب حولها. وكان أن دخلتُ بحراً واسعاً من الآراء والدراسات، وجدتُ أنّ التخويض فيه ليس بالأمر الهيّن كما توهّمتُ، فقد كانت الآراء متعددة متنوّعةً، وأحياناً متشابهة ، وكانت موضوعاتُها متنوّعة أيضاً. فمنهم من تحدث عن دور الترجمة عبر التاريخ وأهميتها في التواصل الثقافي والحضاري، ومنهم من تكلّم عن أشكالها مستعرضاً وجهات نظر كثيرة لكتاب أجانب وعرب. ومنهم من استعرض تاريخها منذ الإغريق حتى الآن. ومنهم من كان ينتقد ترجمات الآخرين المشهورين، والذين لهم باع طويل فيها، ولهم مكانتهم الثقافية والفكرية على مستوى واسع. وأقرّ بأنني قد خرجتُ من هذا التخويض المُضني، إنما الممتع والمفيد، بحصيلة لا بأسَ بها من المعلومات والأفكار والقدرة على إدراك ما يوحي به الكثير من المفردات والتراكيب في لغتنا العربية، إضافة إلى معرفة الكثير عن الكتّاب والمفكرين غير العرب،

وعن أفكار ومعتقدات أبناء لغاتهم وطريقتهم في التعبير عنها. فعددتُ هذا من فضائل الترجمة عليّ، فكيف بفضائلها على الشعوب ؟ وقد وجدتُ أنّ هذا يضع على عاتقي واجباً لا بد من القيام به، ألا وهو أن أنقل إلى الآخرين ما عثرت عليه، لعلّ فيه فائدة لهم.

أولاً : لمحة تاريخية :

أدت الترجمة عبر التاريخ دوراً بالغ الأهمية في نقل المعارف والثقافات بين الشعوب، وبخاصة حينما يقع الاحتكاك بين شعبين أو ثقافتين. فقد شكلت (**اللحمة التي تربط بين خيوط السداة في نسيج الحضارة البشرية**) على حد قول الأديب ***عبد الكريم ناصيف***. كما (**كانت تمارس في الشرق الأدنى منذ الألف الثالث قبل الميلاد، إذ نُقلت وثائق سومرية عن اللغة الأكادية، كما ترجمت أعمال يونانية علمانية من اليونانية إلى لغات الشرق الأدنى، بما في ذلك العربية، قبل ظهور العباسيين**) (هالة علي الآداب العالمية 135) أما في تاريخنا العربي فيمكن أن نذكر أمثلة كثيرة على ما قامت به، إن كان في عهد عبد الملك بن مروان الذي أمر كل ذي معرفة بلغة بيزنطة وفارس واليونان بترجمة كل ما كتب في ميادين تنظيم الدولة والقوانين والجباية وشؤون الإدارة والمال.. أو في عهد المأمون الذي احتلّ عنده المترجمون مكانة رفيعة، فقد كان يُجزي المترجمين العطاء على ما يترجمونه عن الفارسية والهندية واللاتينية والإغريقية، فيعطي المترجم أحياناً وزن كتابه ذهباً، وذلك تبعاً لأهمية الكتاب. ثم عانت بعد ذلك انحساراً تاماً، وكأنها، أي الترجمة، ترتبط بمراحل نهوض الأمم والشعوب. فتزدهر بازدهارها، وتنحسر بضعفها وانحسار مكانتها وتراجعها..

ثانيا : أهمية الترجمة :

تكتسب الترجمة أهميتها من أنها :

1- محرّض ثقافي يفعل فعل الخميرة، إذ تقدم الأرضية المناسبة التي يمكن للمبدع والباحث والعالم أن يقف عليها، ومن ثم ينطلق إلى عوالم جديدة يبدع فيها ويبتكر ويخترع.

2- تُجسِّر الهوّة القائمة بين الشعوب الأرفع حضارة والأخرى الأدنى حضارة.

3- الوسيلة الأساسية للتعريف بالعلوم والتكنولوجيا.

4- عنصر أساسي في عملية التربية والتعليم، من حيث دخول نظريات التعلّم، وطرائق التعليم، إضافة إلى المعارف الأخرى.

5- الأداة التي يمكننا من خلالها مواكبة الحركة الفكرية والثقافية في العالم.

6- وسيلة لإغناء اللغة وتطويرها وعَصْرنتها، فهي تعرِّفنا بتراكيب اللغة الأخرى، تتأثر بمفرداتها وتستمدُّ من زخمها وحيويتها الكثير.

7- انتقال وتطوير الأجناس الأدبية. وهذا ما حصل عندنا، فقد تم انتقالها إلى أدبنا العربي عبر الترجمة..

ولكن الترجمة حسب رأي **د عبده عبود (التي لا يتوافر فيها قدر معقول من الجودة والسلامة والتعادل، هي ترجمة تشوّه العمل الأدبي، وتلحق الضرر بالمتلقي العربي الذي يستقبل ذلك العمل في صورته المشوَّهة، ولذلك فإن تأثير العمل الأدبي المترجَم يعتمد على جودة الترجمة، ويتوقف عليها)**. (الآداب الأجنبية العدد 84 خريف 1995)، وبالتالي يكون تأثيرها أقلّ، وربما مشوَّهاً.

وقد لفت نظري عنوان بحثٍ لـ **دوغلاس روبنسون** منشور في مجلة الآداب العالمية، العدد 135 صيف 2008 ترجمة الدكتور **ثائر ديب**، تحت عنوان: **(الترجمة والإمبراطورية)** يوحي بأن للترجمة أدواراً قد تكون سلبية. وبالفعل، حين قرأته وجدت ما يلي :

إن الترجمة كانت على الدوام قناة لا غنى عنها للفتح والاحتلال الإمبراطوريين. فالأمر لم يقتصر على احتياج الفاتحين الإمبراطوريين الأكيد إلى إيجاد طريقة فعالة للتواصل مع رعاياهم، بل كان عليهم أيضاً أن يطوروا طرائق جديدة في إخضاعهم، وتحويلهم إلى رعايا طيّعين أو متعاونين. ومن هنا كان لا بد من اختيار مترجمين وتدريبهم للتوسط بين المستعمِرين والمستعمَرين. وهنا يطرح السؤال نفسه: ما هي الخطوات التي ينبغي اتخاذها لضمان موثوقية الترجمة في واقع يقوم على تباين القوّة ؟ ومن الذي يكفل سداد الترجمة في مثل

هذه الحال ؟ ويتابع الكاتب بحثه في عرض تأثير المستعمِرين على المستعمَرين، حيث بات الكثيرون من الفئة الثانية ينظرون إلى أنفسهم بعيون المستعمِر: كأطفال ليّني العريكة، وهذا يؤدي بهم إلى أن يخجلوا من ذاتيتهم التي حددها لهم المستعمِر، وأن يتطلّعوا إلى ذاتيته هو " العقلاني الراشد القوي ".. وتحت عنوان: **الترجمة وتباينات القوة** يحدد الكاتب ثلاثة أدوار للترجمة في الدراسات ما بعد الكولونيالية هي: دورها كقناة للاستعمار، وكدارئ لضروب عدم التكافؤ الثقافي المتواصلة بعد انهيار الكولونيالية، وكقناة لتصفية الاستعمار. ويصل بعد ذلك إلى ما يلي: إن الثقافة المسيطَر عليها تمثَّل في الثقافة المهيمنة من خلال ترجمات أقل عدداً بكثير من نظيرتها في الاتجاه المعاكس، ويتم تصويرها على أنها صعبة لا تهمّ سوى المختصين، وتُختار لامتثالها للصور النمطية المهيمنة، وغالباً ما تكون مكتوبة، والعين على الامتثال لهذه الصور النمطية، ولذلك تترجَم وتُقرأ في الثقافة المهيمنة. وفي المقابل تمثَّل الثقافة المهيمنة في الثقافة المسيطَر عليها من خلال ترجمات أكثر عددا بكثير من نظيرتها في الاتجاه المعاكس، ويتم تصورها على أنها في جوهرها تهمُّ جمهوراً واسعاً من القراء، وتُختارُ لأنها تأتي من ثقافة مهيمنة، وغالباً ما تكون مكتوبة في تجاهل تام للثقافة المسيطَر عليها. ثم يقدم إحصائية لنسب الكتب المترجمة كما يلي: إن 22724 كتاباً قد تُرجم في العام 1984 من الإنكليزية إلى لغات العالم، مقابل 839 فقط من الإسبانية، و536 من العربية، و204 من اليابانية، و163 من الصينية، وهنا يظهر عدم التناسب واضحاً.. ويزداد الأمر حدّة إذ نلاحظ أن عدد الناطقين المحليين بالإسبانية والعربية يساوي تقريباً عدد الناطقين المحليين بالإنكليزية.

ثالثاً: ما الترجمة؟

قد يبدو للوهلة الأولى، أن الجواب عى هذا السؤال سهل، ولكن الباحث والمدقق يجد فيه صعوبةً واضحة. فهل هي النقل الحرفي من لغة إلى أخرى ؟ أم أنها هي نقل المعنى والمغزى فحسب ؟ أم أنها نقل الأفكار من دون التقيد بما جاء في الأصل المنقول ؟ أم أنها متجلية في ذلك كلّه؟

في الحقيقة تعددت وتنوّعت الآراء والمواقف حولها منذ القدم، واختلفت أيضاً، تبعاً للباحث أو المترجم أو العالم. حتى إنها دخلت مجال التنظير لها، فنشأت حولها نظريات متعددة أيضاً، بل هناك من وجد فيها علماً أسماه: **علم الترجمة.** وربطها بالألسنية، وعلم الدلالة، والدين، وحتى بالأهداف السياسية.. فهناك من يرى فيها عملية إدراك واستيعاب لكل مكنونات النص في اللغة المصدر، وما يقابلها من اللغة الهدف، وباعتبار أن اللغة وثيقة حضارية أو ثقافية فما الترجمة كما يرى **عبد الله الشنّاق** إلاّ (**عملية تفاعل بين حضارتين، وهكذا فإن ترجمة المفردات والجُمل لا يمكن لها أن تفي بما تتطلّبه عملية التفاعل هذه، إذا انعزلت عن أفقها الحضاري. فعلى المترجم أن يترجم حضارة وليس لغةً**). (الآداب العالمية 135 بحث الأديب **جهاد الأحمدية**..)

وهنا سأستعرضُ آراء عدد من المفكرين الغربيين حول الترجمة :

1 ــ يرى القس (**جيروم سافرونيك 340 ــ 420 م**) أن قوام الترجمة الصحيحة هو استيعاب المترجِم لمكونات النص الأجنبي بوساطة التعبير في لغة المترجِم الأم، لا في لغة النص الأجنبي، الأمر الذي يقتضي أن يكون المترجِم متقناً تمام الإتقان للغته الأم. كما عليه أن يكون دقيقاً في أدائه أثناء الترجمة، وذلك عن طريق الحفاظ على ما يكتشفه من مكوِّنات النص الذي ينقله إلى لغته، ثم يلتزم بترجمة هذه المكوّنات ترجمة سليمة. وإن كانت هناك صعوبة في تحقيق التطابق بين مكونات الأصل وبين ترجمته، فمن واجب المترجم هنا السعي للحفاظ على الكلّ لا الجزء، أي يركز اهتمامه على المعنى الكلّي للنص.. كما عليه أن يحافظ على الخصائص المميزة للنص وطلاوته وقوّته التعبيرية، ومذاقه وموسيقاه.

2 ـ أما (**آتين دوليه 1509 ـ 1546**) صاحب المنهج التصحيحي في الترجمة، فقد بنى اتجاهه هذا على أساس ضرورة فهم المترجم لمحتوى النص الأصلي فهماً جيداً، مع إدراك قصد الأديب الذي يترجم له، بالإضافة إلى إتقانه للغته الأم وللغة التي يترجم منها، وعليه أن يبتعد عن الترجمة كلمة كلمة، لأن هذا من شأنه تشويه مضمون النص والإخلال بالتعبير الفني.. وكان من أهدافه تطوير اللغة من خلال الترجمة، واستبعاد كل ما يراه غير ضروري من وجهة نظره، ويضيف من عنده ما يراه ضرورياً..

3 ـ ويضع (**ليوناردو بروني آرتينو 1374 ـ 1444**) على كاهل المترجم مسؤولية الالتزام بالنص الأصل، فكل عنصر من عناصر النص لا يقلّ أهمية عن غيره، ومن هنا عليه ألا يكون عارفاً باللغة والأدب فحسب، بل متقناً لهما إتقاناً تاماً. بمعنى أن يكون جامعاً لقدرات لغوية ومعرفية ولملكة أدبية، وأن يكون واعياً بمسؤوليته تجاه عظَمة الأدب الذي يترجم له من جهة، وتجاه القارئ من جهة أخرى، لأن الترجمة الرديئة تضلّل القارئ. وعليه أيضاً أن يكون واعياً بأنَّ كلَّ ما جاء في النص الذي يترجمه من ألفاظ وتعبيرات مجازية وسبل بلاغية، ارتبط الأديب في صياغتها بواقع الاستخدام اللغوي في اللغة الأم، فمن واجبه هنا أن يوجد مقابلات لذلك، وفق ما تمليه عليه ضوابط الكلام في لغته.

فالترجمة الجيدة كما **يقول (ألكسندر تاتيلر 1747 ـ 1813)** هي التي تنقل مميزات النص الأصلي كاملاً وبحيث تكون مفهومة لأبناء لغة الترجمة كفهم أبناء لغة الأصل للغتهم الأم.. وللجمع بين روح النص وروح اللغة كما يقول (**المفكر الألماني جردر 1744 ـ 1803**) الذي يرى أن على المترجم أن يكون مبدعاً عبقرياً يدرس الأديب ويعيش أحاسيسه بحيث يتمكن بعد ذلك من ترجمة خصائص أسلوب لغته في الكتابة، ونقل سمات التعبير وأشكاله الواردة في النص الأصلي. وهذا بحاجة إلى أن تكون الترجمة مبنية على أسس لغوية فنية تستهدف نقل الألفاظ والتعبيرات الواردة في النص الأجنبي بدقة لغوية، مع عدم إغفال المضمون الفكري والفني للأصل، واختيار الأشكال والصيغ التي من شأنها عدم الإيحاء لقارئ الترجمة بأنه يقرأ نصاً مترجماً .

4 ـ والترجمة حسب العالم الألماني الكبير (**وليم همبولت 1767 ـ 1835**) إحدى أهم وسائل استيعاب الإنجازات الأدبية والفنية والفكرية للشعوب الأخرى، كما أنها سبيل إلى الرقي باللغة القومية، وقوامها هو الدقة من خلال استيعاب لغة الأمَّة وروحها. إنها نوع من أنواع الاتصال التي تعتمد على الحدث الكلامي والفهم، وهو يدعو إلى ضرورة التغلغل إلى مكونات النص اللغوية بغية نقله بكل دقة، يقول: (**وطالما لا يشعر المرء في الترجمة بما هو أجنبي عنه، بل بظلال هذا الأجنبي فحسب، فإن الترجمة في مثل هذه الحالة تكون قد حققت أعظم أهدافها، ولكن حين تتضح الترجمة بكل ما هو أجنبي وبكل جلاء**

ووضوح، بل وتصل إلى حد تشويهه، فإن هذا يعني أن المترجم لم يصل إلى مستوى النص).

5 ـ ويعرّف الباحث ج د **كودون** في كتابه (**مصطلحات أدبية**) الترجمة تعريفاً اصطلاحيّاً عدَّه الباحث السوري **موسى عاصي** أفضل تعريف اصطلاحي لها (الآداب العالمية العدد 135 ص220) إذ قال: (**رغم القول الإيطالي المأثور: "الترجمة خيانة"، فإن بالإمكان التمييز بين ثلاثة أنواع للترجمة هي :**

1- **ترجمة صرفية للمعنى الأصلي على حساب بناء الجملة والقواعد والأسلوب والاصطلاحات في اللغة المنقول عنها .**
2- **محاولة لنقل الجوهر والمعنى والأسلوب من خلال إيجاد مفردات تطابق المعنى والقواعد والاصطلاحات .**
3- **تكيّف معتدل حرّ من شأنه أن يحافظ على الجوهر الأصلي، وفي الوقت ذاته، يغيّر في الأسلوب والبُنى والاصطلاحات)...**

6 ـ وسأختتم هذا البند بما قاله **سليمان البستاني** (1856 ـ 1925) عن الترجمة: (**لقد جرى الكثيرون من نقلَة لغات الإفرنج إلى العربية على أصول ابتدعوها أنفسهم فشطّوا بأكثرها عن منهج الصواب. فأجروا قلمهم بل هو جرى بهم مطلق العنان يحبّر ما يريد دون ما أراد الواضع. فمن متصرّفٍ بالمعنى يزيدُ ويُنقصُ على هواه فيفسد النقلُ ويَضيع الأصل. ومن متسرّع يضنّ بدقائق من وقته للتثبّت من مراد المؤلّف فيلتبس عليه فهم العبارة فينقلها على ما تصوّرت له لأوّل وهلةٍ فتنعكس عليه المعاني على كرهٍ منه. ومن ماسخٍ يلبس الترجمة ثوباً يرتضيه لنفسه فيتقلّب بالمعاني على ما يطابق بغيته ويوافق خطّته حتى لا يبقي للأصل أثراً. ومن عاجزٍ يجهد النفسَ ما استطاع وهو وإن أجهدها ما شاء غيرُ كفؤٍ لخوض هذا العُباب)..** (نظرية الشعر، مقدمة ترجمة الإلياذة، وزارة الثقافة السورية ص 74).

نلاحظ أن البستاني كان دقيقاً في تصنيفه المترجمين، على الأقل في زمنه، فهم: **المتصرف بالمعنى، والمتسرّع، والماسخ، والعاجز المدّعي.** ولا أرى أن هذا التصنيف بعيدٌ عن الصواب في هذا الزمن. وهنا أذكرُ أنني سألتُ ثلاثة

مترجمين، إن كانوا يقرؤون الكتاب الذي يزمعون ترجمته قبل البدء بالترجمة. فكانت أجوبتهم كما يلي: **الأول**: أبدأ بالترجمة فوراً من دون قراءة الكتاب. **الثاني**: أطَّلعُ عليه اطلاعاً سريعاً ثم أبدأ بترجمته. **الثالث**: أقرأ الكتاب بتمعّن ثم أبدأ بترجمته، مردفاً: كيف لي أن أترجمه من دون أن أكتشفه من جوانبه كافةً؟!..

رابعاً: صعوبات الترجمة ومشكلاتها:

يرى **فيدروف** أن المشكلات الرئيسة لترجمة النصوص تكمن في الآتي:

1- **المشكلات المعجمية** التي تتمثل في عدم وجود مكافئ معجمي لكلمة في اللغة المترجم منها وإليها ـ المكافئ غير التام، بمعنى أنه يغطي جزئياً معنى الكلمة الأجنبية _ وجود كلمات مختلفة في لغة النص الهدف مقابل معانٍ مختلفة لكلمة محل إشكال في اللغة الأصل.

2- **المشكلات النصية**: الكامنة في المصطلحات وحتى الكلمات العامة.

أما من وجهة نظر **نيومارك** فصعوبات الترجمة تكمن في صعوبة ترجمة المعنى، وفي مستوى إيجاد المقابلات.

ويقول المترجم **محمد عبد الغني حسن**: (**من صعوبات الترجمة التي يعانيها المترجمون للعلوم والفنون صعوبة الوضوح أو العثور على اللفظ اللازم، أو التعبير اللازم في المكان اللازم**). (محمد عبد الغني حسن. فن الترجمة في الأدب العربي ص 190، نقلاً عن الآداب الأجنبية العدد 115 صيف 2008). ويضيف **الأحمدية**: (مصدر سابق) إلى ذلك أن الاختلاف الحضاري بين اللغات يولّد حالة من الإرباك عند المترجمين، ويجعل منهم دريئة لسهام النقد. ويرى أن الاختلاف يبرز من حيث المفهوم عندما تكون بعض التراكيب اللغوية تحمل بين طيّاتها مفهوماً ما في أحد المجتمعات، بينما تحملُ في مجتمع آخر مفهوماً مختلفاً عنه إلى حد التضاد. فإذا كان المترجم يجهل أو يتجاهل هذا الاختلاف، فإنه سيقع حتماً في مصيدة سوء الفهم، أو الاختلاط. ومن ذلك كلمة **البومة** التي هي رمز للشؤم في المجتمع العربي، بينما هي رمز للحكمة في المجتمع الإنكليزي. ويمكن أن نضيف إلى ذلك الكثير من العبارات والاصطلاحات والمفردات التي نستخدمها لتوافقها مع

حضارتنا أو حتى طبيعتنا الجغرافية مثل (**أثلج صدري**) أو كلمة (**الغيث** أو **الحيا** إشارة إلى المطر). وإنني أرى أنّ من مشكلات الترجمة أن يتصدى لها من ليس كفؤاً، لأنه سوف ينفّر القراء من الإقدام على قراءة الآداب الأجنبية، وبالتالي يحرمهم من روائعها تذوّقاً واستمتاعاً وفائدة..

ترجمة الشعر

أدرك المترجمون وعلماء اللغات منذ أقدم العصور حتى الآن الصعوبات التي تكتنف ترجمة النص الشعري. فمن قائل: إن الشعر تخبو ناره ويستحيل جمره رماداً عند الترجمة. ومن قائل: إن روح الشعر تتبخر عند نقله من إناء إلى إناء آخر. ومن قائل: إن الرقص الانسيابي الرشيق للشعر في لغته يصير شيئاً ثقيلاً بأقدام مكبلة بالقيود في اللغة الثانية. (سلمان داود الواسطي مجلة لوتس. العدد 73 ـ 74 . ربيع 1999) وفي هذا المعنى يقول **الجاحظ**: (**والشعر لا يستطاع أن يترجم ولا يجوز عليه النقل، ومتى ما حوّل تقطّع نظمه وبطل وزنه وذهب حسنه وسقط موضع التعجب منه**)..

ومما يتعلّق بالترجمة الحرفية يقول **هوراس**: في كتابه **فن الشعر**: (**لا تكن مترجماً حرفياً ينقل النص بأمانة كلمة كلمة فتقع في حفرة تمنعك من الخروج منها قوانين العمل المترجم وقوانين الذوق السليم**).

أمّا الشاعر الإنكليزي (**ابراهام كاولي** في مقدمته 1656 لترجمة قصائد الشاعر الإغريقي بندار) فيذهب إلى أبعد من ذلك حيث يقول: (**إذا أخذ مترجمٌ على نفسه أن يترجم بندار كلمة كلمة، فسيُظن أن مجنوناً قد ترجم مجنوناً آخر**). أليس في ذلك نهي عن الترجمة الحرفية للشعر؟

ويقول السير جون دنم: (**إنه لخطأ شنيع عند ترجمة الشعراء أن يتكلّف المترجم الأمانة المُطلَقة، لتكن الأمانة همّاً للذين يترجمون العلوم والأديان، أما مترجمو الشعر فليس من واجبهم أن يترجموا لغة إلى لغة، بل شعراً إلى شعر**) فهل هذا يعني ضمنياً أن الشعر يجب أن يترجم من قبل شاعر؟! ربما قد أجاب **الجاحظ** عن هذا السؤال منذ زمن بعيد، وهو القائل: (**لا بد للترجمان من أن يكون بيانه في نفس الترجمة في وزن علمه في نفس المعرفة**).

لكن ثمة إشكالية ترافق الترجمة الشعرية للشعر، تلك هي إشكالية العلاقة بين قيود الأمانة للنص الأصلي، وحرية تصرف بعض المترجمين. مما يؤدي إلى اتهام المترجمين عموماً بأنهم خونة للأمانة.

هنا (**تغدو الترجمة مغامرة تحفُّ بها المصاعب من كل صوب عندما تتجاوز اللغة في النص المقدم للترجمة وظيفتها النفعية الاعتيادية لتؤدي وظيفة فنية متسامية تتفتح فيها الدوالُّ على عالم واسع من الإيحاءات والتداعيات. وتجلب لنفسها أي لأصواتها وتراكيبها النحوية من الانتباه ما يفوق أحياناً الانتباه الذي تقتضيه مدلولاتها. وجلب الانتباه إلى الذات هو غالباً ما تفعله اللغة في النص الأدبي عموماً، لكنها تمعن في ذلك في النص الشعري بشكل خاص، وهنا تقف الترجمة قاصرة عن الوفاء بكل ما نتوقعه منها من التزامات**) (**د سلمان داود الواسطي**. مصدر سابق). ويضيف: (**إنه الشعر، يولد في لغته ويظل بحاجة إلى أجوائها ليتنفس بها تنفسه الطبيعي المريح**)..

نماذج مما وقعتُ عليه من الترجمات، والحالات التي تم انتقادها :

1- (**ترجمات الدكتور عبد الرحمن بدوي لمسرحيات بريخت بين الستينيات والسبعينيات قد أدت إلى ترويج الرأي الشائع بأن مسرح بريخت جاف بارد لا حياة فيه، ولا يخاطب إلا العقل الألماني الفلسفي، وفي هذا إجحاف كبير بحق هذا المبدع الكبير). هذا ما قاله الكاتب د. نبيل الحفار** (الآداب العالمية 135) مستنداً في ذلك إلى أن أسلوب البدوي جاف ومقعّر وغير مسرحي، وهو يترجم **غوته** كما يترجم **بريخت**، كما أن لغة شخصيات النص في ترجماته تنطق جميعها بمستوى واحد، دون أن يأخذ بعين الاعتبار الانتماءات الاجتماعية والثقافية للشخصيات خلال تبادلها الحوار، بالإضافة إلى الأخطاء الكثيرة في نقل المعاني، مما يؤدي أحياناً إلى عكس المقصود. وبالتالي فإن ترجماته تلك قد أساءت إلى هذا الكاتب إساءة فادحة. وفي المقابل يشيد **الدكتور الحفار** بترجمة **عبد الغفار مكاوي** لمسرحيات **بريخت** نفسه فهي حسب ما يرى تحمل ألقاً لغوياً خاصاً يقارب الأصل بحرفية عالية، وبفهم عميق للغة المسرح ومتطلبات الحوار ومستوياته المتباينة حسبما يمليه منطق المسرحية. ولكنه أي **الحفار** يرى مشكلة

في ترجمة **مكاوي** تكمن في التأويل الذي يقارب الخيانة من حيث أنه يلوي عنق مقولة الكاتب، فيجعلها تصالحية توفيقية بدلاً من كونها تناحرية، حسب فلسفة **بريخت** وموقفه من الصراع الطبقي. وعن ترجمة الدكتور **بدوي** لأعمال **بريخت** نجد رأياً آخر يوافق ما قاله **د. الحفار**، وهو رأي **د. عبده عبود** حيث يقول: (**ولكن ترجمات الدكتور بدوي إشكالية جداً، وتنطوي على كثير من الأخطاء الترجمية الفادحة الناجمة عن إساءة فهم النص الألماني، بسبب افتقار المترجم إلى الكفاءة اللغوية والأدبية على صعيد اللغة الألمانية وآدابها. فهو فيلسوف وباحث معروف، ولكنه لا يملك عدّة المترجم الأدبي عن اللغة الألمانية) (إنّ ترجماته تفتقر إلى الجودة والتكافؤ، لا يمكن الاعتماد عليها أو الوثوق بها**) (الآداب العالمية العدد 133 شتاء 2008). ويشير إلى تعدد الترجمات لأعمال **بريخت**، منها ما جاء عن لغة وسيطة، وهذا أدى إلى وجود أكثر من **بريخت** واحد بالعربية، وذلك بحسب عدد المترجمين، فكثرة المترجمين حسب رأيه تؤدي حتماً إلى فساد الترجمة، لأنّ لكل مترجم طريقته وأسلوبهُ وتوجّهاته في الترجمة..

2- **ترجمة قصيدة الحرية للشاعر الفرنسي بول إيلوار:**

وردت المقاطع التالية منها في كتاب الأدب العربي الحديث للصف الثالث الثانوي في سورية من دون ذكر اسم المترجم. ووردت ذاتها في مجلة الآداب الأجنبية العدد113 شتاء 2003 للمترجمة الدكتورة **يارا معصراني** .

في الكتاب المدرسي	في المجلة
على دفاتري المدرسية	على دفاتري المدرسية
على منضدتي، وعلى الأشجار	على مقعد المدرسة، على الأشجار
على الرمل والجليد	على الرمل وعلى الثلج
أكتب اسمك	أكتب اسمكِ
على رائعات الليالي	على روائع الليالي

على خبز الأيام البيض	على خبز الأيام الأبيض
أكتب اسمك	أكتب اسمك
على الفصول المتآلفة	على الفصول المتلازمة
على غياب بلا رغبة	على الغياب دون رغبة
على عزلة عارية	على الوحدة العارية
على خطوات الموت	على خطوات الموت
أكتب اسمك	أكتب اسمكِ
وبقوّة كلمة	وبقدرة كلمة
أبدأ حياتي ثانية	أبدأ حياتي من جديد
لقد ولدتُ لأعرفك	وُلدتُ كي أعرفكِ
لأسميكِ	كي أسميكِ
أيتها الحرية.	أيتها الحرية.

إن المدقق في هاتين الترجمتين يجد فرقاً في المعنى والإيحاء والإيقاع أيضاً، مثل (**على منضدتي**) و (**على مقعد المدرسة**). أو بين (**الجليد**) و (**الثلج**) أو بين (**قوّة**) و (**قدرة**) أو (**على خبز الأيام البيض**) و (**خبز الأيام الأبيض**) أو (**المتآلفة**) و (**المتلازمة**) أو (**على غياب بلا رغبة / على عزلةٍ عارية**) و (**على الغياب دون رغبة / على الوحدة العارية**) أو (**أبدأ حياتي ثانيةً**) و (**أبدأ حياتي من جديد**).. إني أرى أن كلمة **قوّة** أكثر مناسبة من كلمة **قدرة**، إن من حيث إيقاعها أو سياق النص وروح الشاعر.. وكذلك كلمة **الجليد** بدلاً من كلمة **الثلج**، وتنكير غياب و عزلة و عارية، بدلاً من تعريفها. وبالمحصلة، لقد وجدتُ أن الترجمة الأولى أكثر تعبيراً عن المعنى، وأكثر تأثيراً. . وهنا تبرز إمكانية المترجم وقدرته على الاستماع إلى تنغيمات اللغتين، وبالتالي نجاحه في الترجمة.

3- ترجمة قصيدة (غيمة في سروال) للشاعر الروسي مايكوفسكي :

عثرت على ثلاث ترجمات لها، واحدة عن الروسية للأديب **مالك صقور**، وهو كاتب قصصي أيضاً ، والثانية للأستاذ **رفعت سلام** عن الإنكليزية تحت عنوان: **(غيمة في بنطلون)** ، والثالثة للأستاذ **عز الدين محمود** عن الإنكليزية أيضاً.

أولى	الثانية	الثالثة
المقدمة	**افتتاحية**	**مدخل**
أفكاركم	فكركم	أفكارك
الحالمة في مخ رخو	الحالم في اليقظة داخل رأس رخو	أحلام يقظة في رأس مترنّح مُثقَل
كالخادم المترهل على أريكة قذرة	كخادم متخم يتمدد على أريكة من شحم	كخادم متخم فوق أريكة زلقة
سأوقظها بنتف قلبي المدمّى	سأستفزه بمزقة قلبي الدامية	سأعمل تمزيقاً بأوردة هذا القلب
ساخراً بصفاقة	هازئاً بكم متهوّراً حتى الندم	المتدفقة دماً
	الشامل	ساخراً منكَ، ملحاحاً
وفي روحي لا توجد شعرة شائبة واحدة	لا شعرة رمادية واحدة في روحي	حتى تتألّق برمّتكَ ألماً
ولا رقة الشيخوخة	ولا وهن الشيخوخة	ليس في روحي شعرة واحدة خطها الشيب
صوتي يرعد مجلجلاً في هذا العالم	فصوتي يرعد في كل مكان	ولا دماثة الشيخوخة فيها
وامضي جميلاً	حيث أمضي جميلاً	هادراً صوتي في كل مكان وسيماً أمضي
في الثانية والعشرين	في الثانية والعشرين من العمر	في الثانية والعشرين

أي تلك الترجمات أقرب إلى الشاعرية ؟ سؤال يطرح نفسه، والجواب عليه عند القارئ، وأي قارئ ؟! أم عند المدقق في الترجمة ؟ ربما الفرق يكمن هنا بين الترجمة الأولى والترجمتين الأخريين بسبب كون الأولى عن لغة الشاعر نفسها، أما الأخريان فعن لغة وسيطة. والترجمة عن لغة وسيطة، فيها إشكالية، (**تتلخص في مقولة التشويه المضاعف**) على حد تعبير **د عبده عبود**. وقد تكمن في مقدرة المترجم وتمكنه..

4 ـ ترجمة قصيدة النبي للشاعر الروسي **بوشكين**، الأولى **لحسب الشيخ جعفر**، منشورة في الأقلام العراقية. والثانية **لصبري حافظ**، منشورة في كتابه: الأدب والثورة _ الشعر الروسي الحديث _ دراسة وقصائد، منشورات دار التنوير لبنان. والثالثة **لمالك صقور**، منشورة في كتابه " **بوشكين والقرآن** " منشورات دار الحارث، دمشق عام 2000.. .

الأولى	الثانية	الثالثة
بروح يعتصرها الظمأ	قاسيتُ من الظمأ الروحي	عذّبني عطش الروح
شقيّاً كنت آنية في الصحراء المكفهرّة	وتمزّقت روحي في الفدافد الموحشة	وأنا منبوذ في صحراء مقفرة
وفي مفترق الطرق	فظهر في مفترق الطرق، أمامي	فجأة، الملاكُ ذو الأجنحة الستّة
انتصب أمامي الملاك	الملاك صاروفيم الرحيم	ظهر لي على القارعة
ذو الأجنحة الستّة	ذو الأجنحة الستّة	بأصابع خفيفة كما في حلم
وبأصابع خفيفة كحلم	ولمس بأصابع من ضوءٍ عينيَّ	مسح على عينيّ
لامسَ عينيَّ المغمضتيْن	وكأنني في حلم بهيج	

إن المقارنة بين هذه الترجمات الثلاث تجعلنا نلمس الفرق بوضوح وسهولة بينها، من حيث استخدام المفردات أو الصياغة أو الإيقاع. فكلمة **عطش** أخفّ وقعاً من كلمة **ظمأ**، مما يجعلها أكثر مناسبة للشعر، وكلمة **الفدافد** مثل كلمة **القارعة** ثقيلة على الأذن. في الترجمتين الأولى والثالثة، استخدم المترجمان (**الملاك ذو الأجنحة الستة**) بينما جاءت العبارة عند الثاني (**الملاك صاروفيم الرحيم ذو الأجنحة الستة**) وهنا يبدو الاختلاف واضحاً.. في قول المترجم الثالث: **في صحراء مقفرة** تكرار معنوي، فهل تكون الصحراء غيرَ مقفرة ؟! عند المترجم الأول الأصابع كالحلم في خفّتها، وليست الحالة تشبه الحلم، أما عند الأخيرين، فالحالة هي التي تشبه الحلم..

ماذا يمكن أن يقول القارئ في هذه الحالة ؟ لابد أنه سوف يقول: إن قصيدة **بوشكين** لم تصل إلينا كما قالها الشاعر، وبالتالي نحن خسرنا. فأي الترجمات نعتمد ؟ وهل على القارئ أن يفتش عن ترجمات أخرى للأعمال المترجمة لكي يعرف النص المترجَمَ على حقيقته ؟! ومن هنا يتّضح أن الخسارة أو الربح يعودان إلى المترجم وفهمه للغة التي يترجم عنها وللغته الأصلية معاً. ولقدرته على تمثُّل أبعاد النص كافة الذي يترجمه..

هناك أشعار مترجَمة نقرؤها في لغتنا موزونةً ومقفّاة وكأنها لشاعر عربي، مثل رباعيات الخيام التي ترجمها الشاعر **أحمد رامي**، أو أشعار **جلال الدين الرومي وحافظ وسعدي الشيرازيين**، ترجمة الشاعر **محمد الفراتي** عن الفارسية. أو ديوان **أوجاع حمزاتوف** ترجمة الدكتور **إبراهيم الجرادي**، وقد ترجم معظم قصائدة على نظام التفعيلة.. قد نجدها ممتعةً، ولكنها تطرح أمامنا السؤال التالي: ألم يتصرف المترجم في نقل النص الأصلي ؟ وهل بقي النص سليماً من دون خسارة في أفكاره أو جمالياته وإيحاءاته ؟! وهل تكمن البراعةُ في الترجمة في بلوغ الأصل أم في كيفية التوصيل ؟ أسئلة طالما راودتني وأنا أقرأ ما أقرأ من أعمال مترجمة.

5 ــ النموذج الأخير الذي سأعرضه يتعلّق بالفكرة السابقة، أي ترجمة الشعر شعراً. وهو قصيدة الشاعر الإنكليزي **شيللي** " **إلى قبّرة** " ، التى ترجمها الكثيرون، وسوف أكتفي باثنتين، الأولى **لإبراهيم سكيك**، والثانية **للشاعر علي محمود طه**.

الترجمة الأولى: (حُيّيتِ أيتها الروح اللطيفة، إذ لا أتصوّر أنكِ طيرٌ لأنك تسكبين كل قلبكِ في نغمات منسجمة، من السماء القدسي أو من جواره).

الترجمة الثانية جاءت موزونةً على البحر البسيط :

يا أيها الروحُ يهفو حولهُ الفرحُ تحيّةً أيّهذا الصادحُ المرِحُ

من أمّة الطيرِ هذا اللحنُ ما سمعت بمثله الأرضُ لا روضٌ ولا صدَحُ

أنتَ الذي من سماء الروحِ منهلُهُ خمرٌ ألهيّةٌ لم تحوِها قَدَحُ

يفيضُ قلبُكَ ألحاناً يسلسلُها فنٌّ طليقٌ من الوجدان منسرِحُ

كوني لا أعرفُ النص الأصلي، لن أستطيع القول بأن هذه الترجمة أدقُّ من تلك، ولكنني كمتلقٍّ أتذوَّق الشعرَ يمكنني القول: إنّ ترجمةَ الشاعر **علي محمود طه** قد شدّتني أكثر لأنها جاءت متوافقةً مع ذائقتي من جهة، ولأنها متقنة الصياغة، فيها من النغم والشفافية الكثير. ولكنني في الوقت نفسه أقول: إن الشاعر **طه** قد ترجم المقطعَ بتصرّف كبير ربما لكي يوصله إلى القارئ العربي مُستَساغاً، وهذا حسب **جيروم سافرونيك** " المذكور أعلاه " مشروع، كون الشاعر حافظ على الكل على حساب الجزء. غير أنني أحسستُ أنه ليس مترجَماً، بل هو للمترجم ذاته.. وهذا الأمر ينطبق على ترجمة الشاعر **الفراتي** لشعراء الفرس الثلاثة، وعلى ترجمة **أحمد رامي لرباعيات الخيام**.

سأكتفي بهذا القدر من نماذج الأعمال المترجمة بأكثر من شكل لأكثر من مترجم، لأن الغاية ليست في الاستعراض، وإنما في تبيان أهمية كون المترجم يمتلك المقدرة الفائقة على نقل النص من لغته الأصلية إلى اللغات الأخرى، كي يصل إلى المتلقي فتكتمل الفائدة التي تضطلع بها الترجمة كعلم وكفن وإبداع أيضاً.

وفي الختام أعتقد أنه يحق لي أن أطالبَ بأن تكون هناك لجانٌ أو مؤسساتٌ مشتركة بين الأقطار العربية للترجمة، تعمل على ترجمة روائع الآداب العالمية إلى لغتنا العربية بشكل جيّد، وعلى ترجمة روائع الأدب العربي إلى اللغات الأخرى بشكل جيّد أيضاً، كيلا يُترك المجال للمستشرقين وحدهم كي يقوموا بإطلاع العالم على أدبنا بشكل مشوَّه في أغلب الأحيان.

المصادر والمراجع:

1 ـ مجلة عالم الفكر، المجلّد السادس عشر، العدد الرابع 1986.

2 ـ مجلة لوتس العدد 73 ـ 74.

3 ـ مجلة الآداب الأجنبية ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق الأعداد :84 عام 1995 / 115 صيف 2003 / 113 شتاء 2003.

4 ـ مجلة الآداب العالمية ـ اتحاد الكتاب العرب دمشق. الأعداد: 132 / 133 / 135.

5 ـ كتاب: بوشكين والقرآن. تأليف: مالك صقور. دار الحارث. دمشق 2000..

6 ـ غيمة في بنطلون. ترجمة رفعت سلام. دار ماجد. القاهرة 1985.

7 ـ نظرية الشعر، مقدمة ترجمة الإلياذة، وزارة الثقافة، دمشق 1996، تحرير وتقديم محمد كامل الخطيب.



دائرة الأدب العالمي دائرة غربية
يحكمها مجلس أمن غربي

يزعم بعضهم. ويبدو أنه على حق فيما يبدو للكثيرين من المعنيين بشؤون الأدب من وجهة نظر عالمية. أو من منظور عولمي Global Perspective. أن مصطلح "الأدب العالمي" "Weltliteratur" (الذي سكّه أول ماسكّه المؤرخ الألماني أوغست لودفيغ فون شلوتزر August Ludwig von Scholzer (1735–1809) عندما أورده عام 1773 في كتابه الأدب والتاريخ الإيسلنديان(1). وروّج له يوهان وولفغانغ فون غوته بين الناس من خلال رسائله ومقالاته وتعليقاته وأحاديثه مع مريده يوهان بيتر إيكرمان. على غير ما أراده له من سكّه ومن روّج له. محكوم بمجلس أمن غربي يملك حق النقض. فيُدخل من يشاء من الآداب القومية في دائرته. ويصرف من يشاء عن هذه الدائرة. أو قد يسمح له بموقع متواضع على المحيط منها.

فعلى سبيل المثال، لا يشير ماريو- فرانسوا غويار(أحد أعلام الدرس المقارن للأدب في فرنسا، والذي تتلمذ على أيدي نخبة متميزة من أساتذة الأدب المقارن في **السوربون والكوليج دو فرانس** من أمثال بول هازار وفيرنان بالدنسبرغيه وجان ماري كاريه)، في كتابه الجامعي واسع الانتشار والمعنون بـ "**الأدب المقارن**" والذي ترجم أكثر من مرة إلى **العربية(2)**، إلى أكثر من 150 كاتباً فقط من كُتّاب العالم، منهم 124 كاتباً من 3 أقطار أوروبية هي فرنسا، وألمانيا، وبريطانيا، و12 كاتباً من إيطاليا، و6 كُتّاب من الولايات المتحدة الأمريكية، و4 كُتّاب من اليونان القديمة، ومثلهم من إسبانية، و3 كُتّاب روس، فضلاً عن الفيلسوف إراسموس، والكاتب المسرحي أونيسكو الروسي/الفرنسي، وأديب أمريكي لاتيني واحد(3)، أي أن أمثلة غويار تأتي من دول حلف **الناتو** أساساً، أو حتى من عدد محدود من دوله لايتجاوز الربع، أي هي محكومة بالمنظور الغربي، وبنزعة تمركز أوروبية غربية حول الذات لافتة للنظر.

وربما كان من الإنصاف الإشارة إلى أن عديداً من مقارني العالم شرقاً وغرباً، شمالاً وجنوباً، قد تنبهوا إلى **انعدام التوازن في تدبّر الأدب العالمي، تأليفاً، ودراسةً، وجمع مختارات، وقيماً فنية ومعرفية وإنسانية، وإلى أن هذا الأدب، حتى عهد قريب، كان في نظر الغرب أدب الصفوة في منتدى الأمم والشعوب، ولذا كان من الطبيعي في منظوره النخبوي المتمركز حول الذات أنيرى في الأدب الأوروبي الغربي المعيار الذي يسمح له بقبول آداب الآخر غير الأوروبي في ناديه الخاص بأدباء الغرب وما يستسيغونه من مختارات من آداب العالم.**

يكتب سوكيهيرو هيراكاوا الدارس المقارني الياباني عن تعليمه الجامعي في طوكيو في الخمسينيات من القرن العشرين:

"صحيح أن باحثين عظاماً من أمثال كورتيوس، وأورباخ، وويليك كتبوا أعمالهم البحثية الصروح بغرض تجاوز النزعة القومية. ولكن البحث الغربي في الأدب المقارن، بالنسبة إلى خارجي مثلي، بدا تعبيراً عن شكل جديد من أشكال النزعة القومية –النزعة القومية الغربية، إذا ما كان بإمكاني

استعمال تعبير كهذا. إنه بدا لنا نادياً خاصاً بالأوروبيين والأمريكيين. لقد كان نوعاً من نطاق رفاهية تعاونية أوروبية غربية أكبر"(4).

وكان فيرنر فريدريش قد وصف استعمال مصطلح "**الأدب العالمي**" من جانب المقارنين في العالم المتقدم، ولاسيما الغرب الأوروبي الأمريكي، بأنه ببساطة **علاقات عامة سيئة، تسوء أكثر من نصف الإنسانية**. بل إنه اقترح أن يسمى برنامج كهذا بأنه برنامج "**آداب الناتو**" ورأى في ذلك مبالغة لأنه لا يشمل أكثر من ربع أمم الناتو(5).

وعلى أي حال فإنه من البيّن أن متن الأدب العالمي، كما يُتداول حتى في أيامنا هذه، لا يزال يعاني من عدم توازن واضح في تمثيله لأمم العالم وشعوبه أدبياً، لأنه لا يفسح المجال واسعاً إلا للقوي والغني في هذه الأمم، وحتى عندما تنبَّه إلى ضرورة الالتفات إلى الشرق الآسيوي الناهض، الذي بدأ ينافس الغرب في قوته وغناه، فإنه انحاز إلى الأمم الأقوى والأغنى في هذه الأمم (اليابان، والصين، والهند)، وأغفل أمماً ضعيفة وفقيرة، بسبب اختلال معاييره الفنية والأدبية والإنسانية، أولنقل ازدواجية هذه المعايير، في تقويم الأعمال الأدبية في أكبر قارات العالم.

تكتب راي تشو Rey Chaw في مقالتها المعنونة بـ "باسم الأدب المقارن" المنشورة في كتاب تشارلز برنهايمر "**الأدب المقارن في عصر نزعة التعدد الثقافي**":

"من بين جميع القسمات البارزة للنزعة المركزية الأوروبية Euro-centrism التي تبرز في سياق الجامعة، تصور الثقافة على أنها تستند إلى الفكرة الأوروبية الحديثة للدولة القوميةNation-State، وعلى ضوء هذا الأمر فإن الأدب المقارن قد انتقد بحق لتركيزه على آداب بضع دول قومية قوية في أوروبة الحديثة. غير أن المشكلة لا تختفي إذا أحللنا بكل بساطة الهند والصين واليابان محل إنكلترا وفرنسا وألمانيا. فنحن ما نزال نشهد، حتى هذا اليوم، منشورات تحمل عناوين من مثل "**مداخل مقارنة إلى روائع الأدب الآسيوي**"، وتتبنى هذا الأنموذج

المركزيّ الأوروبي ذا التوجه القومي للأدب **باسم الآخر**، وفي أمثلة كهذه فإن مفهوم الأدب يخضع وعلى نحو مقيّد إلى فهم دارويني- نسبة إلى داروين- اجتماعي للأمم: "الأعمال الروائع" تماثل الأمم "الروائع"، والثقافات "الروائع". ومع الاحتفاظ بالهند والصين واليابان ممثلة لآسيا، فإن ثقافات أقل بروزاً في التلقي الغربي مثل كوريا، وتايوان، وفيتنام، والتيبت، وثقافات أخرى، تحيّد جانباً بكل بساطة بوصفها الثقافات "الأخرى" المهمشة، بالنسبة إلى "الآخر" الذي هو الحضارات الآسيوية العظيمة"(6).

وعلى أية حال فإن من الإنصاف أيضاً أن يشير المرء إلى توجه، يتنامى هذه الأيام على نحو ملحوظ، إلى التوسع في هذا المنظور من حيث لغات هذا الأدب، وكُتّابه كذلك. وهذا مؤشر إيجابي ينبغي تشجيعه وتعزيزه والإسهام به من جانب كتّاب سائر العالم، ولاسيما أن كتّاب الآداب الشرقية العريقة: كالأدب الصيني، والياباني، والفارسي، والعربي، والهندي، وغيرها، فضلاً عن كُتّاب أوروبة الشرقية، وكُتّاب إفريقية وأمريكا اللاتينية، الذين عليهم أن يبذلوا مايكفي من الجهود حتى يُدخلوا كتاباتهم في متن الأدب العالمي.

ولكن السؤال الذي يتبادر إلى ذهن المرء في هذا الموضع هو:

ما الأعمال الأدبية التي تُقرأ هذه الأيام بوصفها تنتمي إلى دائرة "الأدب العالمي"؟

يمكن القول في معرض الإجابة عن هذا السؤال إنه غالباً ما تشمل هذه الأعمال أعمالاً يُشار إليها على أنها من **الكلاسيكيات Classics** وأعمالاً أخرى يشار إليها على أنها من **الروائع Masterpieces** وأعمالاً –قد لا تكون من أي من المجموعتين السابقتين- تُسوَّغ قراءتها على أساس من كونها **نوافذ على عوالم "الآخر"** الذي ينبغي أن يُعرَف ويُفهم بوصفه جزءاً من عالمنا الذي بات يؤمن بالتعددية، بل بالعولمية.

فأما الأعمال الكلاسيكية فإنها تستند إلى قاعدة مكينة من **الدراسات الكلاسيكية Classical Studies** التي تخصص لها الجامعات المرموقة قسماً خاصاً بها، يقوم أساتذته وطلابه على تدبّر التقاليد الأدبية اليونانية والرومانية:

- بوصفها من ناحية **نماذج سامية** تحتذى من جانب، أو يثار عليها من جانب آخر، أو تُحاور ويتفاعل معها من جانب ثالث.
- وبوصفها من ناحية أخرى **مكوناً أساسياً من مكونات الآداب الأدبية الغربية** منذ عصر النهضة وحتى عصرنا الراهن.

ومع أن لكل تقليد أدبي عريق أعماله الكلاسيكية التي تحتذى أو تحاور أو يثار عليها، فإن الثقافة الأوروبية استطاعت أن ترسخ لنماذجها الكلاسيكية موقعاً سامياً على رأس هرمية خلقتها لأدبها، وفكرها، وكل ما يتصل بها، بوصفها النماذج الأمثل التي يتطلع إليها أي أديب يسعى إلى العالمية من جانب، وغاية أي مسعى قومي لتطوير التقليد الأدبي الخاصة بأمة ما، أو شعب ما، أو قوم ما على ظهر البسيطة. ومن ثمَّ أسهمت في نشرها في سائر أنحاء العالم على أنها تراث إنساني ينبغي أن يظفر بكل احترام وإجلال من الجميع.

ومعنى هذا أيضاً أن الأعمال الكلاسيكية الأخرى (غير الأعمال اليونانية والرومانية، وغير ما عُدّ لاحقاً منتمياً لأسرتها الغربية) بحاجة إلى اعتراف غربي بمكانتها وأهميتها وسموِّها حتى تدخل دائرة الأدب العالمي، ومن هنا قلّت نسبة هذه الأعمال في المتن الكلي للأدب العالمي، وتضاءل نصيبها في كتب الأدب العالمي المعتمدة في تدريس هذا المقرر في الجامعات الأوروبية الغربية والأمريكية، واقتصر الاهتمام بها على عدد محدود من الأعمال تقبَّلها الذوق الغربي مترجمةً إلى لغة من لغاته الرئيسة، كما هو الشأن في ملحمة **المهاباراتا**، وملحمة **الشاهنامة**، **وحكاية كنجي**، **وألف ليلة وليلة**، **وكليلة ودمنة**، وغيرها.

وأما الروائع فالغالب أنها أعمال أوروبية غربية تناقلتها أجيال الأوروبيين عبر العصور، وعمدت إلى ترجمتها إلى اللغات الأوروبية الغربية المختلفة بوصفها قمماً في آدابها القومية تكشف عن روح أمتها وشعبها وقومها، وتتسنم ذروة سابقة في وعيهم بهويتهم.

ومع انفتاح الأوروبيين على الأمم الأخرى في أزمنة الحرب والسلم، وفي عصور الاستكشاف والتوسع الاستعماري والانفتاح العولمي، فقد قبلوا بعض

قمم الآداب الأخرى وأدخلوها في دائرة الروائع العالمية، ولكنها ظلت محدودة بالقياس إلى تواريخ أممها التي أنتجتها، وإلى إسهامها في الحضارة العالمية.

وأما الأعمال التي ينظر إليها على أنها **نوافذ على عوالم "الآخر" الصديق، والعدو، والمحايد**، فإنها تُختار بوصفها مداخل لتعرّف هذا الآخر وفهمه بغرض تسهيل التعامل معه وتدبّره واحتوائه ومواجهته حسب مقتضى الحال. ومن الملاحظ أن دائرة هذه الأعمال تتسع يوماً بعد يوم بسبب اتساع المصالح الغربية، وتنوع اهتمامات الغرب المختلفة، وتوافر وسائل الاتصالات الحديثة، وازدياد حركة الناس بين القارات، وتوافد الجاليات المختلفة إلى الغرب والشمال الغنيين بحثاً عن فرصة علم أو عمل أو ملاذ آمن لا يتوافر في غير بلدانهما.

(1) انظر:

Theo D'haen,
The Routledge Concise History of World Literature
(Routledge, New York and London, 2012), p. 5.

(2) انظر على سبيل المثال ترجمة الدكتور محمد غلاب للكتاب:

الأدب المقارن،

تأليف م. ف. جيار، ترجمه الدكتور محمد غلاب وراجعه الدكتور عبد الحليم محمود، (لجنة البيان العربي، القاهرة، 1956)؛ و: ماريوس فرانسوا غويار

الأدب المقارن

مع مقدمة من المؤلف خاصة بالطبعة العربية، ترجمة هنري زغيب (منشورات عويدات، بيروت- باريس 1978).

(3) طبقاً للإحصاء الذي أجراه ديفيد دمروش في بحثه "أطر للأدب العالمي"، وانظر:

David Damrosch,
“Frames for World Literature”, in:
Grenzer der Literatur: ZuBegriff und Phanonmen des Literarischen,
Herausgegeben von Simon Winko, FotisJannidis, Gerhard Lauer
(Walter de Gruyter, Berlin- New York, 2009), pp. 499-500.

(4) انظر:

SukehiroHirakawa,
“Japanese Culture: Accommodation to Modern Time”, in:
Yearbook of Comparative and General Literature, No. 28, 1979, pp. 46-50.

(5) انظر:

Werner P. Friederich,
“On the Integrity of Our Planning”, in:

The Teaching of World Literature,

Proceedings of the Conference at the University of Wisconsin, April 24-25, 1959, Edited by Haskell M. Block,

(The University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1960), pp. 14-15.

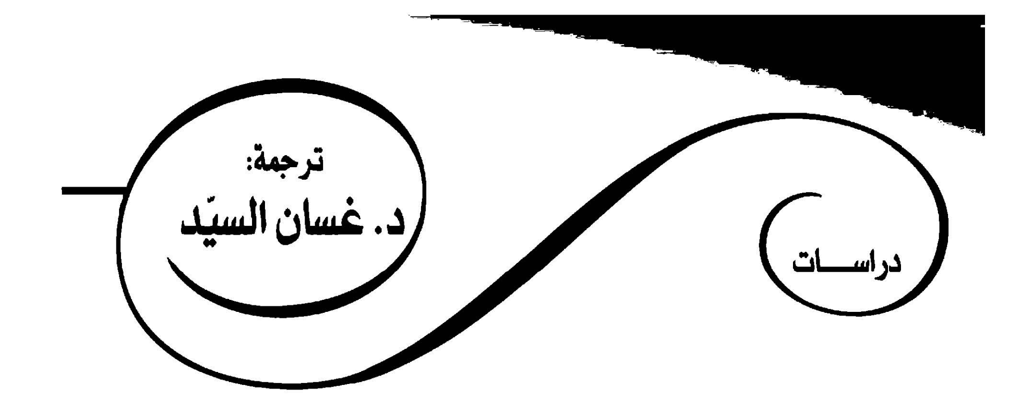
(6) انظر:

Rey Chow,

"In the Name of Comparative Literature", in:

Comparative Literature in the Age of Multiculturalism, Edited by Charles Bernheimer

(The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1995), p. 109.



مسألة الأسلوب والبلاغة

آرون كيبيدي فارغا

هـل الأسـلوب ظاهـرة عامـة. وأولي؟ هـل يجـب الإعـلان أن " كل شـيء هـو أسـلوب"؟ الحركـة. والصـوت. والعـادات الخاصـة بالملابـس. مثلمـا نقـول. أحيانـاً إن "كل شـيء هـو علامـة". وإنـه مـن الصعـب التمييـز بـين الأسـلوب والعلامـة. أو أن الأسـلوب، غالبـاً. هـو ظاهـرة ثقافيـة بـين ظواهـر أخـرى يمكـن أن تعارضهـا. أو أن تكـون تابعـة لهـا؟ هـل تجـب الإجابـة عـن السـؤال الـذي يدعونـا هـذا المؤتمـر للتفكـير فيـه وهـو: مـا الأسـلوب؟ وهـل يجـب ربطـه بالبلاغـة القديمـة، أو بالأسـلوبية الحديثـة؟ هـل يجـب معالجـة الأسـلوب بوصفـه جـزءاً مـن البلاغـة، أو بوصفـه كيانـاً مسـتقلاً، غريبـاً عـن أي اعتبـار نفعـي للإقناع أو التأثير؟

مما لا شك فيه أن الأسلوب يحتل مكانة خاصة داخل البلاغة التقليدية، ولكننا لا نستطيع دراسته إلا وفق الأجزاء الأخرى، خاصة علاقته بالأماكن: لا يمكن فصل الأسلوب عن الأماكن في البلاغة "تاريخياً أو على الأقل طبقياً"، والأماكن تسبق الأسلوب. يمكننا، في الواقع، أن نقدم مجموع العمليات البلاغية، أي مراحل صياغة خطاب ما، ليس بوصفه نظاماً ولكن بوصفه سرداً، خاصة سرد الرحلة." 1 "في الواقع، تم استغلال وصف الرحلة في بعض الدراسات، خاصة في العصر الباروكي، حيث كان الشخص البليغ رحالة، وهو الذي يقوم بصنع هذا النوع الخاص الذي هو سرد الرحلة. كان على الرحالة، أن يعرف بعض الأشياء، قبل سفره، وكان عليه أن يتخذ بعض القرارات مثل: ما هو هدف الرحلة؟ وما هو أفضل طريق للوصول إلى المكان المقصود؟ كما كان على الرحالة البليغ أن يعرف الموضوع الذي يجب معالجته، وضمن أي وضع يجب تسجيل خطابه – هل هو موضوع قضائي أو موضوع استحضاري " مدح أو ذم "، أو موضوع متداول – ثم عليه أن يعرف الجمهور الذي سيتوجه إليه. بعد أن يأخذ رحالتنا البليغ الطريق الذي اختاره، عليه أن يجتاز، حتماً، مكانين خاصين جداً وهما حديقتان مثلما كان يقال سابقاً. حديقة الأماكن التي تسمح له باختيار البراهين الخاصة بموضوعه، براهين ذات طبيعة عقلية، أو ذات طبيعة عاطفية، ثم حديقة الرموز التي يختار منها الطرق الأسلوبية الأكثر مناسبة لإظهار البراهين التي كانت قد اختيرت سابقاً. يمكننا القول إن تجاوز هاتين الحديقتين يشكل جزءاً من الاختبارات المؤهلة، والتي تشبه اختبارات حكايات الجنيات، وروايات التعليم، كما أن نجاح الخطاب يعتمد على الاختيار الجيد للبراهين والرموز. في الواقع، تمثّل هاتان الحديقتان خزانين ضخمين يغرف منها الخطيب كل ما يحتاجه في خطابه: إن اختيار البراهين يسبق اختيار الطرق الأسلوبية، كما أن المعالجات البلاغية تمهد الأرضية لفصل الإبداع، في حين أن مشكلات الأسلوب، أي مشكلات الكتابة الحقيقية للنص، تحتل الفصل اللاحق المخصص للإلقاء. ولكن هناك اختلافاً أساسياً بين الأماكن والرموز، ويسبب هذا الاختلاف تناقضاً لم نستطع تحديده تماماً حتى الآن. إن خزان الأماكن غير محدود، لأنه يتعلق بمجموع المعرفة الإنسانية، في حين أن خزان الرموز محدود، على الرغم من غناه، لأنه يقتصر

على مئات من فئات التعبيرات الشفوية. إن التناقض الموجود بينهما واضح: تخصص الدراسات عدداً من الصفحات للأسلوب أكثر مما تخصصه للأماكن، لأنه من المستحيل الحديث عن كل شيء بطريقة مختلفة عبر استخدام بعض التعبيرات الغامضة والسريعة، في حين أن الحقل الواسع، ولكنه مع ذلك المحدود، للرموز يدعو المختصين إلى محاولات تتكرر ألف مرة للتنظيم والتصنيف.

في الحقيقة، يمكن لكل شيء أن يشكل، بصورة مطلقة، أرضية للتفاهم، وبالنتيجة، نقطة انطلاق لبرهان: مثل إشارة تتعلق بالطقس، أو حدث تاريخي، أو ملاحظة بسيطة تتعلق بالصحة. يجب أن يحقق اللفظ شرطين لكي يتحول إلى مكان: عليه أن يشارك في إجماع واضح بين الخطيب وجمهوره – مثل مشاركة الجمهور للخطيب في المعرفة التاريخية – وعليه أن يظهر ضمن سياق بلاغي. وهكذا يمكن لحادثة موت جان دارك التاريخية أن تدخل ضمن سياقات بلاغية متعددة: هناك من يحاول أن يضخّم فضائل هذه البطلة، ويبحث آخر عن إظهار خبث الإنكليز، وأخيراً هناك من يحب أن يثبت أن صاحب الجدارة الحقيقية لا ينال ما يستحقه أبداً على الأرض. الحدث التاريخي، إذن، ليس مكاناً، ولكنه يصبح كذلك فقط ضمن سياق برهاني، ولا يفيد إلّا عندما يكون هذا السياق موجوداً.

هنا نفهم أن الكتب الموجزة وجدت صعوبة في تقديم الأماكن" 2 ": إذا كان، كما يقول ميلانشتون Melanchthon ، كل شيء هو جزء من الأماكن، فإننا نحتاج إلى موسوعة كاملة لجميع المعارف البشرية يمكنها أن تقدم جميع العناصر الممكنة. إن مجموعات الأماكن العامة، وكتب الساحات العامة، لا تقدم إلّا الأشياء الأساسية، وملخصات قصيرة عن المعرفة الخطابية عن العصر الذي نشرت فيه. تختلط الأماكن العامة بالأماكن لأن الاعتقاد الشائع يمثّل، ضمن وسط اجتماعي محدد، الأرضية للتفاهم الأكثر انتشاراً، وبالتالي، الأكثر استخداماً.إن رموز الأسلوب ليست شيئاً آخر غير أشكال الاعتقاد الشائع، وتمظهرات الأماكن. تظهر الرموز على سطح الخطاب لكي يكشف مكاناً، أو يشوهه، أو يخفيه. ولكن ولأنه من الصعب تصور الأماكن

من دون تمظهره االقولي، فإننا نفهم سبب الخلط بين الأماكن والرموز، أو على الأقل، صعوبة التمييز بينهما، لأن بعض أطر البرهنة، مثل المقارنة والتقسيم، تفضل، عامة، الصيغ القولية نفسها. الأماكن غير ثابتة، إنها تختفي " وأحياناً تعود للظهور" خلال الخطاب، أو الحياة، أو الأجيال، في المقابل، تبقى الإجراءات الأسلوبية هي نفسها دائماً، ويمكن كشفها: لسنا بحاجة لمعرفة السياق المكاني لمعرفة أننا أمام استعارة أو epanorthose " نوع من الأسلوب الذي يسعى إلى استبدال كلام يبدو ضعيفاً جداً بكلام آخر أكثر قوة وإثارة". وهكذا فإن تفسير النصوص يبدأ غالباً بتحليل الأسلوب، وهنا نحن نفكر، طبعاً، بالمنهج الذي أوصى به سبيتزر Spitzer ، والذي يمكن أن يستخدم، أيضاً، خارج حقل الأدب. إن تكرار أو ندرة مثل هذا المجاز، أو مثل هذا الرمز له دائماً دلالة، ويساعد على صياغة فرضيات حول قصد المؤلف، والبنية الحجاجية للنص. وهكذا فإن تكرار الاستعارات يثير إحساساً خاصاً هو إحساس الروعة الباروكية أو السريالية، في المقابل، إن تكرار المقابلة "استعمال لفظين أو أكثر ثم يؤتى بما يقابلهما مثل يضحك قليلاً ويبكي كثيراً" يخفف من صرامة النثر الكلاسيكي. على كل حال، إن مثل هذا المسار التفسيري، ضمن منظور بلاغي تقليدي، يحمل كثيراً من المخاطر، والرموز لا تعطي بالضرورة دائماً الرسالة نفسها:"3 " الرسالة تحدد الأسلوب، ولكن هل يكشف الأسلوب الرسالة بصورة حتمية؟ إن عكس اتجاه المسار يمارس غالباً، ولكننا نعرف، منذ سير كارل بوبير Sir Karl Popper ، مخاطر الطرق الاستقرائية.

أصبح التحليل البلاغي لنص، منذ ذلك الوقت، مشروعاً محفوفاً بالمخاطر بشدة. لا يستطيع هذا التحليل أن يتخذ نقطة انطلاق له الرموز التي تبقى علاقتها بالأماكن غامضة على الرغم من ضرورتها، كما لا يمكنه كذلك أن يستند بثقة إلى الأماكن، لأنه لا يمكننا أن نعرف إلّا مضمونها. ضمن هذه الشروط، يمكننا أن نفهم لماذا لا نجد ضمن هذا المجموع الضخم من الإصدارات عن البلاغة، إلّا عدداً قليلاً من المحاولات البلاغية لتحليل النصوص، بالمعنى الدقيق للكلمة، هذا من جهة، ومن جهة أخرى، إن التحليل الحديث للأسلوب لم يعد يستوحى من البلاغة.يعتمد الرمز على البراهين والعواطف، أي الأماكن، ويتعلق الأمر ببعثه من جديد، تعلم البلاغة هذه العلاقة. ولكن لا

يمكن صياغة هذه العلاقة بدقة، ولا يعود ذلك فقط إلى الأسباب التي ذكرناها سابقاً، ولكن أيضاً لأنه لا يوجد رمز من دون عاطفة، وقد أكد الأب لامي Per Lamy على هذه النقطة خاصة." 4 "

من أن يأتي المضمون العاطفي للرموز؟ يجب القول أولاً إن أي عملية تهدف إلى جعل أي عنصر معرفي بلاغياً، وتحويله إلى مكان، لا يمكن أن تتم من دون قرار عاطفي مسبق، ولكن تحويل المكان إلى شكل كلامي يتضمن لحظة عاطفية ثانية تكون أكثر أهمية، لأن الرمز يتضمن شيئاً لا يحمله التعبير اللارمزي، وهذا الشيء ذو طبيعة عاطفية. يبدو المحتوى العاطفي للرموز المختلفة متبدلاً. علاوة على ذلك، إن النص الذي يجده القارئ الحديث أمامه لا يعلمه شيئاً عن درجة العاطفة" صادقة أو كاذبة" التي يمكن أن نفترضها عند الخطيب القديم، ولا عن درجة العاطفة التي يشعر بها الجمهور حقيقة. عندما لا تكون العلاقة الحجاجية أو العاطفية واضحة، نميل إلى اعتبار هذه العلاقة زخرفاً خالصاً، ومستقلة. يمكن للنظرية أن تعلمنا أن الرمز يخضع للمكان، ولا تسمح لنا الممارسة غالباً الإقرار بذلك. إن الرموز التي يجدها القارئ الحديث ضمن " دراسة في الأعاجيب" "121 "، للأب بينيه Le per Binet ، أو عند أحد خطباء الباروك، تبدو رموزاً مستقلة إلى حد كبير، تترك نفسها تنفصل عن سياقها البلاغي بصورة أسهل من الرموز عند باسكال Pascal أو بوسويه Boussuet ، لكي تتحول إلى شكل من " قصيدة نثر". مع ذلك هناك سؤال يطرح نفسه إذا كان التمييز، مثلاً، بين الرموز عند الأب كوسان Le Per caussin ، وبين الرموز عند بوسويه، عملية خاطئة. إن ما نعده، بطريقة خاطئة تاريخياً، شعرياً يقوم، عامة، على بلاغة استحضارية "فعل الثناء أو التوبيخ الذي يلقى أمام جمهور كبير" ، في حين أن ما نعطيه اليوم الصفة الوظيفية يعد جزءاً من السياق التداولي بصورة عامة. لنأخذ مثالين: يبدو الرمز الإحصائي وظيفياً، أي غير قابل للعزل، عندما كتب بوسويه " 5 "، بنبرة خطيرة ومقنعة: " إن ما يرتبط بكل شيء دائماً، ولا يرتبط بالأجزاء، ولا بالأسباب القريبة، أو القوى، أو المكانة، أو الحبكة، ولكنه يرتبط بالسبب الأول والجوهري، بالله وبإرادته وعنايته، لن يجد شيئاً يعارضه، أو يعكر مقاصده."

ولكن وصف الفضاء الذي نجده عند الأب كوسان، يبدو لنا مستقلاً وشاعرياً: " إن عش العصافير هي التي تملؤه بموسيقاها المحببة، وبيت الرياح هي التي تحرك الغيم في الاتجاهات كلها، وكذلك السقايات الكبيرة للطبيعة تفسح المجال للبواخر بالإبحار، وتخلص من شر التأثيرات السيئة، وتزيل بلادة العالم." " 6 "

في الواقع، إن هذا الرمز وظيفي مثل الرمز الأول، ولكننا بدلنا السجل: نجد أنفسنا الآن أمام نص استحضاري، والإعجاب الذي يجب أن يثيره هذا النص يتطلب استخداماً آخر للرموز. ضمن هذا السياق التاريخي البلاغي، يمكن تعريف الأسلوب بوصفه التعبير الأكثر تأثيراً لحقيقة عامة من الناحية النفسية. مثل هذه الأسلوبية البلاغية تفيد ليس فقط في الخطابات، والمواعظ الدينية، والمرافعات، ولكنها تفيد أيضاً في الأجناس الأدبية إذا كانت غاية الأدب هي نيل الإعجاب والتثقيف، أي إذا قبل أن يستعين بالأماكن. يمكن تفسير التراجع الواضح لهذه الأسلوبية البلاغية عبر التطور المعقد، إلى حد ما، الذي بدأ منذ نهاية القرن السابع عشر، والذي من المناسب هنا ذكر بعض عناصره." 7 "

أشار عدد من النقاد إلى أن البلاغة وجدت نفسها منخرطة داخل سيرورة كبيرة من " الأدبية"، أي أنها، وبعد التطور السياسي والاجتماعي، قل اهتمامها بالتدريج بالإبداع لكي تركز على الإلقاء، ولكي تصبح بلاغة رمزية – وهذا الشيء عرف أيضاً في إنكلترا منذ نهاية القرن السادس عشر – والمصطلح الذي يحددها جاء من الأخت ميريام جوزيف Miriam Joseph . " 8 " مع ذلك، إن الذي يثير الفضول هنا هو أن اختزال البلاغة إلى عنصرها الأسلوبي تتطابق مع تراجع الشعرية عامة، وهو تراجع لاحظه وأسف عليه عدد من الكتاب والنقاد في القرن الثامن عشر. على الرغم من جهود ديليل Delille، وشينيهChenier ، لكي لا نذكر إلّا أمثلة فرنسية، حدث كل شيء كما لو أن الشعر وجد نفسه محاصراً ومتوقفاً نشاطه في اللحظة التي أضحت فيها خصوصيته موضع شك، وتم اختزاله إلى بلاغة، وزخرفة خالصة. لم تعد البلاغة المقيّدة تطرح مشكلة الحقيقة، ووجدت البلاغة نفسها منفصلة عن الحقيقة. وأصبحت الزخرفة عقبة

تمنع الإنسان الذكي من رؤية الحقيقة، والشعر يموت. من هنا نفهم لماذا يرتاب هواة الحقيقة من الشعر، وحتى عندما يكون له قيمة يجب إطلاق عملية إنقاذ، وتخليص الشعر من كل زخرفة، أي تحويله إلى نثر مثلما فعل لا موت هودار La Motte Haudart بخصوص راسين Racine .

إن جعل البلاغة شعرية قتل الشعر. ولكن البلاغة نفسها تعرضت لانتكاسة مؤلمة، ووجدت نفسها تتراجع إلى المستوى الثاني. من أجل التعبير عن الحقيقة قامت عقلانية عصور الأنوار وتجريبيتها بالبحث عن لغة مباشرة ومجردة: إن الأسلوب، بالمعنى البلاغي، عدو لمثل هذه الحقيقة. وبحسب هينريش بليت Heinrich Plett ، يبدأ العصر الذهبي للأسلوبية البلاغية مع بيترارك Petrarque ، وتوقف في نهاية القرن السابع عشر عندما طلب توماس سبرات Thomas Sprat : " يجب العودة إلى الخلف إلى النقاء الأولي للإيجاز عندما خطب الناس بأمور متعددة جداً في عدد متساو من الكلمات تقريباً" " 9 " يمكن أن نضيف إلى المثال الذي ذكره بليت مثالية الدقة، وهذا الصدق المبتذل الذي نلصقه بعصر فينيلون Fenelon " 10 "، أو الملاحظة المشهورة للابروير La Bruyere :

" من بين التعبيرات المختلفة التي يمكن أن تقدم فكرة واحدة من أفكارنا، يوجد تعبير واحد يكون جيداً ومناسباً." " 11 " إن تطابق الكلمة مع الشيء، ومسلمة الكلمة المناسبة يستبعدان الترادف، وفي الواقع، يستبعدان الأسلوب، وهنا تكمن النتائج الجذرية وغير المتوقعة لصيغة لا برويير. يحيل البحث عن الحقيقة، ظهراً لظهر، إلى البلاغة والشعر: إنهما في مجال اللعب السطحي والكذب، وهما هنا كذلك، كما قال كريستيان توماسيوس عام 1713 ، من أجل ضعيفي الروح." 12 "

إن الاعتقاد بالكلمة المناسبة، الذي أخذ مداه، يجب أن يلغي أي بعد فردي في استخدام الكلام: يجبر وضوح الحقيقة الناس جميعاً على الكلام بالطريقة نفسها، ولا يوجد التفسير إلّا من أجل كشف الكذابين. من المؤكد أن البلاغة الكلاسيكية مستمرة عند علماء اللاهوت، والمحامين، وحتى يومنا هذا، تضاف المهنة المتعددة للمعلنين إلى هاتين المهنتين القديمتين من أجل إنعاش هذا

العلم القديم والمقدّر." 13 " ولكن يقل اهتمام الأدب به شيئاً فشيئاً، وحتى في شكله الدقيق: حيث أصبح الأدب، في القرن التاسع عشر، فردانياً. يتعلق الأمر هنا بظاهرة اجتماعية مركبة: اقترحت الرومانسية تقديس البطل، ورفعت شعار فضيلة الأصالة، والعلم الناشئ من التاريخ الأدبي يعلم فن القراءة، وليس فن الكتابة. ولهذا لم تعد دراسة العمل تتم بناء على الجنس الذي ينتمي إليه، ولكنها تحولت إلى دراسة المؤلف الذي كتبه: أصبح الاهتمام بمعرفة إذا كان هذا العمل يلبي متطلبات الجنس أقل من الاهتمام بفهمه، ويتم البحث فيه عن معلومات خاصة بالعبقرية الوحيدة التي هي عبقرية المؤلف. وبذلك وجدت دراسة الأسلوب نفسها، في القرن التاسع عشر، منقسمة بين متطلبين متناقضين. وجب عليها، بفعل تأثرها بالبلاغة، البحث عن خطوط عامة، وجماعية لعصر، وجنس، وطبقة اجتماعية، هذا من جهة، ومن الجهة الأخرى، وبفعل تأثرها بالتاريخ، وجب عليها البحث عن خصوصية الأسلوب المتميّز لفنان كبير. وهكذا ذهب بيير غيرو Pierre Guiraud ، عندما درس وضع الأسلوبية في النصف الأول من القرن العشرين، إلى تقديم أسلوبيتين، أسلوبية التعبير التي يمثلها بالي Bally ، والتي تندرج ضمن تقليد بلاغة العواطف، وأسلوبية الفرد التي قدمها سبيتزرSpitzer والتي هي كامنة ولا يمكنها أن تخفى عن بداهة الناقد." 14 " تبدو الأسلوبيتان متناقضتين، ولكنهما، في الواقع، متكاملتان. وتبدوان متناقضتين لأن موضوعات الدراسة مختلفة، ومن ثم لأن مفهوم الأسلوب له معنيان مختلفان: في الحالة الأولى يفيد هذا المفهوم في التواصل، ويمتلك قيمة إقناعية، ويفيد، في الحالة الثانية، في التمييز، ويحمل قيمة أخلاقية. في الواقع، هاتان الأسلوبيتان متكاملتان لأن الأسلوب الفردي لا يمكنه أبداً أن يمثّل انقطاعاً عن الأسلوب الجماعي: يتطلب الأسلوب الفردي دائماً معرفة الأسلوب الجماعي. على الرغم من المشاكل النظرية التي أشرنا إليها في البداية، والتطور التاريخي الذي تحدثت عنه، والانقطاع العميق الذي سمح، في القرن التاسع عشر، باستبدال التاريخ الأدبي لكبار الكتاب ببلاغة الأعمال العظيمة، فإنه يبدو لي أن البلاغتين تبقيان صالحتين للاستعمال في دراسة النصوص الأدبية القديمة، والنصوص الأدبية الحديثة، إذا توفرت بعض الشروط.

يجب على الأسلوبية البلاغية أن تعيد ارتباطها بدراسة الأماكن، ومما لا شك فيه أن التحليل الموضعي يطرح مشكلات أخرى عندما نقارب هوغو Hugo، أو بروست Proust ، أكثر مما هو موجود عند رونسار Ronsard ، أو فولتير Voltaire ، ولكن من حيث المبدأ، يجب دائماً أن يكون هناك إمكانية، في نهاية عمل ضخم غالباً، لاستخلاص شبكة دقيقة من الحقائق المقبولة إلى حد ما، والوصول إلى أرضية تفاهم بين المؤلف والجمهور الذي يختاره لنفسه. وسواء تعلق الأمر بفولتير أو بروست، لا يستطيع الكاتب تجاوز ما هو معروف للتأسيس، وهو بحاجة لأساس موضعي مهما كان خفياً، أو هشاً. تلتزم الأسلوبية الفردية، من جهتها، بخط معاكس، إنها تتطابق، إلى حد ما، مع الأسلوبية البلاغية. إنها تدرس ما يبدعه الفرد بالاستناد إلى أسلوب العصر، بعيداً عن الأماكن. تحتاج هاتان الأسلوبيتان، من أجل قياس خصوصية العمل المدروس، أن تقوي مفهوم الانزياح، وتصحيحه أو رفضه، والذي هاجمه أعداؤه منذ ثلاثين سنة. لا يمكن التعرف على الخصوصية إلّا بفضل المعاصرين، وأنظر إلى ذلك من زاويتين: إننا نقارن أسلوب كاتبين لكي نستخلص ما يمكن تسميته بالفردانيات الشعرية، ولا ينطبق هذا على العصر الحديث عند سان جون بيرس Saint- John Perse ، أو بونيفوي Bonnefoy مثلاً، ولكنه ينطبق، أيضاً على فترة ما قبل الرومانسية، وذلك من أجل استخلاص، على مستوى الأسلوب في النهاية، الخصوصية الفردية الكاملة، والتي لم تلق اهتماماً كبيراً عند المنظرين عند دو بيلي أو رونسار. ولكن إلى جانب العمل الأسلوبي الذي يساعد على إظهار الأصالة الكلامية النسبية للمؤلفين، هناك نوع آخر من المقارنة يفرض نفسه ويساعد على قياس أصالتهما الموضوعاتية: المقصود هو رؤية ضمن أي ظرف تتباعد المقولات التي استخلصت، من خلال الأسلوبية الأولى حول كل مؤلف، إحداهما عن الأخرى.إن المقولة المكانية هي مجموع الأماكن التي يستند إليها الإنسان عندما يريد أن يتواصل مع نظرائه، ومن الممكن أن تتشابه مقولتان مكانيتان بصورة كاملة، ومع ذلك، إن دراسة الأسلوبيات المختلفة أكثر دلالة، ولا تبتعد المقولتان المكانيتان إحداهما عن الأخرى بشكل ملحوظ. تدخل الأسلوبية الفردية، من منظور آخر، ضمن أسلوبية بلاغية عندما

تكون مجبرة على قبول أن القاعدة تسبق الانزياح، وأن الأماكن تسبق الرموز. إذا كانت المقولات المكانية كلها متشابهة، فإن أي شخص لا يزيح عن القاعدة، وكل مكان يولّد دائماً الرمز نفسه: إن الغيرية والانفصال علامتان على النقص، وعلى فراغ وجب ملؤه، فراغ اعتدنا على الحديث عنه بتعبيرات غير محددة مثل الانزياح أو الزخرفة، والتي تحيل إلى إشكالية أكثر عمومية: هناك انزياح وهناك زخرفة لأن الطرق متعددة ومتعرجة بين الشيء والكلمة، وبين الكلمة والشيء. هل سيكون مبدأ، كم تحوي الكلمات على أشياء كثيرة، خاطئاً إذن؟ لا يوجد أسلوبية، مثلما رأينا، من دون المفهوم الملتبس والقريب من المرادف، ومن دون المسافة التي تفصل الكلمة الخالصة عن الكناية، أو أيضاً، الملفوظ المقبول جماعياً عن الانزياح الفردي. إن مثالية الكلمة الصحيحة لا يمكن أن توجد إلّا ضمن عالم يقبل فيه العقل الهوية الخالدة ، ولا يستبدل الشيء إلّا بالشيء نفسه، وأن تكون هناك إمكانية للعقل، الذي هو عام ويعمل دائماً بالطريقة نفسها، أن يدرك فيها هذا الشيء بطريقة واحدة، وأن يحدده، وحتى يعرفه. في الواقع، إن نمط الخطابات الذي يكتفي بوصف الأشياء التي لا تتغير، مثل جداول الهندسة، يبتعد كلياً، تقريباً، عن الدراسة الأسلوبية. ولكن مثالية الكلمة الصحيحة تأخذ معنى آخر عندما تصبح الهوية غير القابلة للتغيير للأشياء إشكالية، خاصة عندما توضع إمكانية المعرفة موضع شك. إذا كان الشيء عصياً على المعرفة فلا يمكن للكلمة أن تتمحور حوله، وتصبح كل كلمة تقريبية، ومحاولة للإضاءة المختصرة والهشة على الشيء. تستعيد المرادفات والزخرفة حقها في الوجود، ويصبح مبدأ كم تحوي الكلمات على أشياء كثيرة ، صحيحاً، ولكن عندما تكون الأشياء غير محددة الآن، وهي تفقد هويتها، وكذلك الكلام . كلما ابتعدنا عن الهندسة لنقترب من الحقائق التي يهتم بها الأدب، كلما أصبحت العلاقة بين الأشياء والكلمات معقدة. لا يوجد مثال نموذجي، بهذا الخصوص، في القرن العشرين، أكثر من المواقف المتتالية لماغريت Magrite ، وبونج Ponge . " كتب الرسام في أحد أعداد مجلة " الثورة السريالية": لا يحافظ الموضوع على اسمه فعلاً، إلى الحد الذي لا يمكننا فيه أن نجد له اسماً آخر أكثر مناسبة".

يعترض عمل ماغريت على هذه الثقة المقلقة في اللحظة التي كان فيها عمل بونج يأخذ مداه بطريقة المنتصر: كثافة الأشياء معروفة، وعتمتها لا تنضب، يتعلق الأمر بمعارضتها، في موقف احتفالي وصراع، مع كثافة الكلمات " 15 ". كان يمكن لمبدأ كم تحوي الكلمات على أشياء متعددة أن يكون عائقاً أمام الازدهار الحر للأسلوبية. الآن أزيل هذا العائق، فهل يجب أن يخضع كل خطاب للامبراطورية البلاغية للأسلوب؟ وأن يكون كل خطاب قابلاً للخضوع للتحليل الأسلوبي؟ الجواب لا. إنه مجال يهرب من الأسلوبية مثل الهندسة، ولكن من دون شك، في الطرف الآخر من المعرفة: إنه الشعر الحديث. وهو يشكل الاستخدام الإبداعي الوحيد للكلام بصورة مباشرة، ودون انزياح. تندرج البلاغة والأسلوبية ضمن حقل واسع من العلاقات الإنسانية البينية. ولهذا يوجد، أيضاً، بلاغة لا كلامية، ونستطيع الحديث عن أسلوب رجل، وعن أسلوب بناء: المهم هو أن تكون الأشياء الموصوفة موضوعة ضمن منظور التواصل عبر الكلمات، والحركات، والأشكال والألوان: يجب أن تكون قابلة للتواصل.الكلام الموضوع هو، قبل كل شيء، اجتماعي، وإنساني بيني، وأفقي. وعليه، فهم الشعر، خاصة منذ ريمبو Rimbaud ، أن هناك استخداماً آخر للكلام يمكن في التسمية، والعودة إلى هذا الفعل الإبداعي للتسمية، هذا الفعل الذي يقيم العلاقة بين الكلمة وبين الشيء. ولكن ليس بالضرورة أن يشكل الشيء المسمى جزءاً من العالم المعروف، ولا يندمج دائماً ضمن علاقة مكانية لصالح القارئ.

الشعر لغة انطلقت لكي تحتل المجهول، سواء قام على استعارة سريالية، أم كان هذا الاستخدام العامودي للكلام الذي يتحدث عنه إيف بينفوي. هذه الثورة في اللغة الشعرية، التي أضافت إلى النص القوافي والصور، لم تعد تكفي لإبداع قصيدة، ولم نعد نستطيع الكتابة في الشعر ما يمكن قوله في النثر، وحدثت هذه الثورة في نهاية القرن التاسع عشر. أصبح التحليل البلاغي الأسلوبي للشعر، بدءاً من هذه اللحظة، غير ممكن.

من المؤكد أن هذه الثورة، مثل كل ثورة، لم تحدث بين يوم وآخر، وهناك مراحل، ومحطات انتقالية من أيام ماليرب Malherbe إلى معاصرينا. يمكننا

القول في البداية، بطريقة إجمالية، إن أي قصيدة قابلة للتحليل بلاغياً" 16 "، ثم أصبح عدد العناصر القابلة للتحليل قليلاً شيئاً فشيئاً، وتحولت هذه العناصر، في أيامنا هذه، إلى شيء نادر لا تفيد دراسته في شيء، ولم تعد مفيدة. إن مسألة معرفة ما أراد الشاعر قوله، وما الذي أثار سخط أندريه بريتون Andre Breton، هي دائماً، من دون شك، مسألة بسيطة، واختزالية، ولكن يمكن أن تطرح بخصوص الشعر الكلاسيكي: من المؤكد أن الأمر لا يتعلق بترجمته حقيقة، مثلما يوحي La Motte Houdart، ولكن يتعلق الأمر بالبحث عن الأماكن البلاغية، وراء الأسلوب. يترك الشعر الكلاسيكي نفسه للتلخيص، أي يذهب إلى المعلوم، وتدخل البلاغة إليه بفضل هذا الانفصال بين الشكل والمضمون: الشعر هنا طريقة في التواصل بين طرق أخرى. في المقابل، الشعر الحديث غير قابل للتلخيص، ولا يمكننا أبداً معرفة ما أراد الشاعر قوله أكثر مما قاله.

لكي نجمل القول، لنرى بعض الأمثلة التي ستبين هذا التطور، وهي ثلاثة مقاطع مأخوذة من ماليرب، وهوغو، وشار Char . سأبدأ بالثنائية الشعرية المشهورة التي تختتم أحد المقاطع الشعرية " للصلاة من أجل الملك هنري العظيم:

الحصاد في حقولنا يتعب المناجل

والثمار تفي بوعد الزهور

القصيدة قابلة للتلخيص، ماليرب يمدح الملك، ويدعوه للمحافظة على فوائد السلام. يجلب السلام الخيرات التي يشار إليها بالحصاد والثمار. المجازات ورموز الأسلوب قابلة للتحديد حتى ضمن بيتين من الشعر يعدّهما الأب بريمون L, Abbe Bremond نموذجاً عن الشعر الخالص، تعيد هذه الرموز ، الوصف المؤثر والإطناب، إلى أماكن من السهل تحديدها: مكان تداولي للخصوبة نتيجة السلام، ومكان استدلالي لمدح الملك. " 17 "

إليكم الآن بداية قصيدة الموت لفيكتور هوغو:

دخلت حياتي، من قبل، ضمن شبح الموت

وبدأت أرى الجانب الكبير من الأشياء

الإنسان الصحيح أكثر جمالاً، ومحبط من القدر
والشموس الغائبة في ذروة المجد " 18 "

لم يعد ممكناً هنا تحويل كل شيء إلى أماكن. من المؤكد أن هذا المقطع الأول يتوضح قليلاً بعد ذلك، ومن المؤكد أيضاً أنه يمكن تقديم بعض الملاحظات: يرمز الجانب الكبير من الأشياء إلى التقديس والمجد، ومما لا شك فيه أن الشموس الغائبة ترمز إلى الموت. ولكن ما هي الأماكن؟ القارئ غير متيقن، وقلق: ما هي هنا هذه الحقائق العامة التي تشكل أرضية مشتركة بين الشاعر والقارئ؟ هل أن كل الناس ميتون؟ ولكن هذه الحقيقة بعيدة جداً عما تقوله البحور الشعرية الاسكندرانية الأربعة.وهل الموت ذروة المجد خاصة إذا كان الموت عنيفاً يصيب إنساناً بريئاً؟ ولكن الحقائق هنا هي حقائق لا تحمل الإجماع العام حولها، ولا تسمح بتأسيس إجماع، والتي، على كل حال، على علاقة أقل مباشرة مع أسلوب الشاعر مما هي الحال عند ماليرب.

مثالي الثالث مأخوذ من مجموعة Retour amont لرينيه شار:

هذا الدخان الذي يحملنا هو شقيقة العصا التي تزعج الحجر والغيم الذي يشق السماء. لم تهزأ بنا، وأخذتنا كما كنا، جداول صغيرة تتغذى من الحيرة والأمل، مع إطباق في الفكين، وجبل أمام النظر.

يمكننا، بالتأكيد، أن نقدم هنا تمرينات أسلوبية. " 19 " وهكذا يبدو تماثل الجمل يقرّب العصا من الغيم، والحجر من السماء، والفكين من النظر في الثانية. يمكن للمفسرين الدقيقين أن يتوقفوا هنا عند دلالات هذا التقارب، ولكن الشاعر ليس بحاجة لذلك. إنه يقدم لنا شيئاً غامضاً، وإحساساً رائعاً من الإثارة، بعيداً عن كل جهد للتحليل الأسلوبي.

إن موقف القارئ يشبه، بشكل غريب، موقف المشاهد في متحف للفن الحديث: يوجد، من جهة، تجربة المادة، والدعامة، واللون، والكلمة، ويوجد، من جهة أخرى، ما يسميه ليوتار Lyotard المطلق. إن الخطاب عن الفن الحديث، والخطاب عن الشعر الحديث، يقلبان القيم، ويبعدان ما يبدو أساسياً للتفسير لمدة قرون، والذي أثار اهتماماً أكبر عند فيليبيان Felibien ، وبوالو

Boileau ، وديدرو Diderot ، وسانت بوف Sainte – Beuve ،هو العودة المزدوجة، بهدف أخلاقي ونفسي، لمرجعية الجمهور وتجربته. يتعلق الأمر، في هذا الخطاب الحديث، وبطريقة مختلفة جذرياً، بمقاربة العمل الفني مع التأكيد فقط على هذا الجانب من العالم المتوسط، وأبعد من ذلك، أي على المادة المختارة، وعلى المجردات. " 20 " ننتقل من الأسلوب إلى التجريد مباشرة.

القارئ يقرأ القصائد الحديثة لأنه يعرف اللغة التي كتبت بها، ولا تستطيع هذه اللغة أن تحمل مجازات ورموز، ولكنه لن يعرف شرحها لأن أسلوبها ليس مدعماً بالأماكن، ولا يفيد مقارنةً بالحقائق المعروفة. الشعر الحديث لا يقبل التحليل الأسلوبي، ليس مثل الدراسات الهندسية، ولكن لسبب معاكس تماماً: كم تحمل الكلمات أشياء كثيرة. " 21 " إن تناسب الكلمة مع الشيء ينعكس: الشاعر يلفظ الكلمة والشيء يخلق نفسه. إن ما نسميه باللسانيات الاستخدام الانشائي للكلام يصبح، في الشعر الحديث، استخداماً حصرياً. الكلمة لا تتواصل، ولا ترجع: إنها تفعل.

الهوامش

- - هذا المقال من كتاب ما الأسلوب؟ qu, est- ceque le style? بإشراف Georges Molinie et Pierre Cahne ، صادر في باريس عام 1994 ، ويضم الكتاب مجموعة المقالات التي ألقيت في ندوة في باريس عن الأسلوبية عام 1991 .

وتعالج هذه الدراسة موضوع الأسلوب في علاقته مع البلاغة، وتهمل الجوانب الأخرى الغنية والمتعددة للنشاط الأسلوبي الحديث.

1 – انظر مقالتي، البلاغة قصة أو نظام؟ في جيمس ج. موري، طبعة فصاحة عصر النهضة، بيركيلي، جامعة كاليفورنيا، 1983، ص. 84 – 91 .

2 – جيل ديكليرك، المكان العام في مآسي راسين، في مجلة القرن السابع عشر، 1/38 ، عدد 150 ، كانون2 – آذار، 1986 ، ص. 43- 60.

3 – من أجل مثل هذه الدراسة البلاغية والمكانية، أحيل إلى كتابي، خطاب وسرد وصورة، بروكسل- لييج، 1989 ، ص. 50 – 59 .

4 – خاصية في الكتاب الثاني ، البلاغة أو فن الكلام، 1675 ، انظر أيضاً الفصلين الخامس والسادس، لرودولف بيهرين، ميونيخ، 1982.

5 – في مواعظ الموت.

6 – الدغل المرعب، المجموعة الكاملة والعامة للخطباء المقدسين، المجلد الأول، 1984 ، ص. 705 .

7 – انظر، بخصوص هذا الموضوع، الصفحات الرائعة لبيير غيرو، باريس، مطابع الجامعة، 1954 ، الفصل الثاني.

8 – استخدام شكسبير لفنون اللغة، نيويورك، هافنر، ط.3 ، 1966، ص.4 .

9 – هنريش ف. بليت، مكانة الأسلوب في شعرية عصر النهضة ووظيفته، طبعة ذكرت في الهامش الأول، ص. 357 .

10 – فرانسواز بيرلان، من المعجم إلى الأسلوب، فينيلون، في مجلة القرن السابع عشر، عدد تموز – أيلول، 1986 ، ص. 144- 231.

11 – أعمال في الروح، 17 ، بخصوص الجدل حول العدالة، انظر ريني جاسينسكي، طريقان إلى لا بروير، باريس، مينار، 1971، ص. 106.

12 – ذكر ذلك وولفغانغ قيصر، die Wahrheit des Dichter ، هامبورغ، 1959 .

13 – يتحدث أوليفيه ريبول، بخصوص الدعاية، عن فائدة البلاغة، البلاغة، مطابع الجامعة، سلسلة كوسيج، 1984، ص. 95 – 98.

14 – مرجع سابق، في الهامش 7 ، الفصلان الثالث والرابع.

15 – حوار فرانسيس بونج مع فيليب سولر، غاليمار- سوي، 1970، ص. 48 .

16 – من الطرافة الإشارة، ضمن مقالة قديمة، الأزمنة الحديثة، 1947، إلى أن ناتالي ساروت تتهم فاليري بأن قصائده قابلة للتحول إلى نثر.

17 – هنري بريمون، شعر خالص، غراسيه، 1926، ص. 21. و د. جز موسوب، شعر خالص، أوكسفورد، 1971، ص. 182- 186.

18 – في المجموعة، الجهات الأربع للروح.

19 – للكتب الوجيزة الحق في فعل ذلك، يتأثر التلاميذ بتقنية الشاعر، يظهر هذا النص ضمن جاك بيرساني، الأدب في فرنسا من عام 1945 – 1968 ، بورداس، 1970 ، ص. 276 .

20 – انظر مقالاتي: أماكن الخطاب الشعري، في NRF ، عدد تموز- آب، 1988، و الصورة والنص ومرجعيتهما ، في ندوة في روان، 1989، طبعة سيريم، 1990 ، ص. 187 – 192.

21 – استخدمت هذه الصيغة ضمن المعنى الحديث وليس ضمن المعنى السيسوري، حيث الأشياء تساوي حالة، أو فعل.



قراءة في حداثة الشاعر الفرنسي بول فيرلين

يقـول عنـه الأديـب أناتـول فرانـس: " متشـرد الـدروب والضواحـي العتيقـة. المرفـوض مـن مجتمعـه لعجرفتـه وخشـونته. إلا أننـا نجـد فيـه شـاعراً عظيمـاً استطاع أن يعـبر عـن ذاتـه بشـكل شمولي".

بعـد دراسـات ثانويـة متواضعـة عمـل فيرلـين في البلديـة والتقـى في تلـك الحقبـة مـع شـعراء " البارنـاس". وكان عنيفـاً يضـرب أمـه ويهـرب مـن عملـه ولا يهتـم بزوجـه الحامـل وهـي تتعـرض في حيِّهـا (الباتينيـول) لقصـف مدافـع نابليـون. وكان قـد تزوجهـا وهـي في سـن السادسـة عشـرة. في عـام 1873، يسـجن فيرلـين في بلجيـكا لمـدة عامـين، ويغـادر صاحبـه الشـاعر رامبـو، في تلـك الحقبـة. كمـا تطلـب زوجتـه الطلاق ويُطرد من البارناس.

أكسبت تجربة السجن شاعرنا حساسية تجاه السماء والشمس وقرع الأجراس...فكانت هذه العناصر الثلاثة رموز الأمل لديه وللعودة إلى الصواب، لذلك نجده يعود بعد السجن إلى ممارسة الزراعة والتعليم... إلا أن الشياطين تصعد، فيعود إلى الشراب ويقيم علاقة مشبوهة مع أحد تلاميذه، ويسجن من جديد لضربه أمه (1883). ويخرج من السجن ليعيش حياة ضياع وينهي حياته في حجرة بغي في كانون الثاني 1896.

أعماله الشعرية:

يبدأ **فيرلين** ديوانه Romances sans paroles بالقول برقة متناهية:

هذه الأزهار والثمار والأوراق والأغصان،

وهذا قلبي الذي لا ينبض إلا من أجلكِ.

ويقول إنه يسعى في هذا الديوان إلى رفع الغثاثة إلى مستوى الفن من أجل تجاوز التهديد الذي يتركه الإحساس الغث على النفس والأشياء، ومن أجل ذلك لا بد من البحث عن النشاز والجمع بين الغامض والواضح، بين الدقيق وغير الدقيق، كما في قصيدة فن الشعر التي سنراها.

أما ديوانه Poèmes saturiniens فيأخذنا إلى عالم الشاعر الضبابي الدخاني بين الأشجار التي تترنح والنينوفر الشاحب الذي تحمله الريح جيئة وذهاباً.

في ديوانه Les Fêtes galantes، نعيش مع الأغنية الجميلة والموسيقا الفيرلينية الرقيقة والدافئة ومع أناقة اللفظ.

وأخيراً، وفي ديوان Sagesse نجد التعبير عن شعر الهداية: يترك **فيرلين** الحياة في هذا الديوان كي ينطلق إلى الحمية الدينية في قصائد مثل " قال الله لي" ... ويسعى إلى إعادة اكتشاف ذاته والأشياء وفقاً للقيم السائدة، فنقع على قصائد ذات إلهام ديني: حب 1888، سعادة 1891 ،طقوس حميمة 1862 . يقول **فيرلين** في إحدى هذه القصائد:

مات والدي، أعبد قانونك يا إلهي...

يعد **بول فيرلين** ، إلى جانب **بودلير ورامبو** من أعمدة الحداثة في الشعر الفرنسي. وتمثل هذه الحداثة في الموضوعات والعروض والإيقاع. لذلك وفي عرضهم لحداثة **فيرلين** الشعرية، أشار نقاد مثل **جان بيير ريشار ونيكولا رووي** إلى نقاط عديدة يمكن إجمالها فيما يلي: إظهار العالم الخارجي وأوليته، والوصف في الحركة وما ينبث عنهما من انطباعات ومشاعر وصور...والموسيقى، ويرى النقاد في هذه الحداثة تحضيراً للمدرسة الانطباعية، حيث الكلمات تعبر وتحسس وتؤثر بالأصوات... كما يشير النقاد إلى تركيز **فيرلين** على العابر والغامض، والخروج على إيقاع البيت الكلاسيكي... وفي كل الأحوال لنقرأ قصيدة مفتاحاً في هذا المجال إنها فن الشعر:

فن الشعر L' art poétique

الموسيقى أولاً،

لذلك اختر الوزن المفرد،

لأنه الأكثر إبهاماً والأكثر تلاشياً في الهواء،

إذ ليس فيه ثقل أو تصنع !

....

كما عليك أيضاً

أن تختار دوماً كلماتك بشكل عشوائي،

فلا أجمل من الأغنية الرمادية،

حيث الغامض يزاوج الواضح.

إنها العيون الجميلة وراء الستار،

إنه النور الساطع المضطرب عند الظهيرة،

إنها زرقة النجمات الساطعات،

في سماء خريفية رطبة!

لأننا ما زلنا ننشد الأضداد ،
لا الألوان، لا شيء سوى الأضداد ،
آه! الأضداد ، وحدها تزاوج،
الحلم بالحلم والمزمار بالبوق.

تجنب دوماً السخرية القاتلة ،
والقسوة، والضحكة الصفراء،
التي تدمع عيون الأفق،
وكلَ ثوم المطبخ السيء.

اقبض على البلاغة والوِ عنقها ،
وتحسن صنعاً ، ضمن هذا العنفوان،
إذا ما شذبت قوافيك،
فما من ضير من إهمالها ،

آه! من يعدد عيوب القوافي!
أي طفل أصم، او أي زنجي مجنون،
صنع هذه الجوهرة ، منقرش
أجوف مزيف؟

اختر الموسيقى أولاً ، وابدأ ،
وليشبه بيتك شيئاً يطير،
نشعر أنه يفرمن روح صاعدة ،

نحو سماء أخرى، وحب آخر.

ليكن بيت شعرك مغامرة لطيفة،
تبعثره ريح الصباح المتشنجة،
ينطلق ملامساً النعنع والسعتر
ويظل الباقي بلا معنى.

الأولية لديه للموسيقى والإبهام وللاختيار العشوائي والغموض والأضداد . إنه ضد الشعر المصطنع. أما على مستوى الشكل فهو ضد البلاغة والقوافي. فقصيدته أغنية رمادية: عيون جميلة وراء الستار، ونور ساطع مضطرب، ونجمات ساطعات في سماء الخريف، ذلك ما قصده شاعرنا من مصطلح أضداد. وأعلق أخيراً وليس آخراً على" ريح الشتاء المتشنجة" تلك الريح التي تعبر عن ما اسماه النقاد "إظهار العالم الخارجي"، واللافت أن حضور الريح يأخذ عنده دوراً سلبياً فهو يطيح مثلاً بتمثال إله الحب، كما في القصيدة التالية:

الحب مطروح أرضاً L'amour par terre

طرحت ريحٌ ليلةَ أمسٍ، تمثال إله الحب أرضاً،
التمثال المبتسم الذي يخفي قوسه بخبث،
في زاوية من الحديقة المنسية،
التمثال الذي كان مصدر حلمنا طوال النهار.

طرحته ريحُ ليلة أمس أرضاً! المرمرُ
يدور مع عصف الريح ويتناثر.
محزنة قاعدة التمثال، حيث يغطي
ظل شجرة اسم الفنان،
مخربة قاعدة التمثال المنتصبة،

المعزولة.

تجتاز حلمي أفكار حزينة،
لتعود حين يثير الصوت العميق،
ذكرى مستقبل معزول وقاتل،
آه هذا محزن! وأنت أيضاً، أليس كذلك؟ قد أحزنتك،
هذه اللوحة الحزينة، رغم أن عينيكِ،
تلهوان بالفراشة الأرجوانية الذهبية التي تطير
فوق الحطام الذي يغطي الممر.

ندرك في النص ملمحاً أساسياً في شعر **فيرلين**، إنه الموسيقى التي تعتمد على التكرار: التمثال، طرحت أرضاً، قاعدة التمثال، محزن أحزنتك، الحزينة....

ويتحول هذا الحضور السلبي للريح إلى اختراق في قصيدة أخرى "أنشودة الخريف" إلى اختراق يسيطر على قلب الشاعر ويحوله إلى شيء لا وزن له ولا إرادة: غياب الإرادة التي يجري التعبير عنها من خلال تتابع الأفعال، اختنق، أبكي أهيم.. التي تحمل لحناً حزيناً.

أنشودة الخريف.Chanson d'Automne

يهدهد نحيب قيثارات الخريف
قلبي
بحزن
رتيب

وأختنق ويشحب لوني
حين تدق الساعة

وأتذكر الأيام الخوالي،
وأبكي

وأهيم
مع الريح السيئة
الآتية
هنا وهناك،
مثل ورقة ميتة.

يحمل النص التالي اسم رقصة إيرلندية سريعة "الجيغ" ويشكل العنوان اللازمة الموسيقية للنص حيث يتكرر خمس مرات. كما نتلمس في النص موقفاً سلبياً من الحب يتبدى بشكل أوضح في نصوص أخرى حيث يصف الشاعر الحب بأنه " السخرية العتيقة"! هنا يعتمد الشاعر التضاد: فعينا العاشقة جميلتان إلا أنهما ماكرتان! وهي شغوفة بإغضاب عاشقها ! واللافت أكثر في النص أنه يجمع بين الموت والرقص.

لنرقص **الجيغ**!
أحببت بخاصة عينيها الجميلتين،
الأكثر سطوعاً من نجمة السماء،
أحببت عينيها الماكرتين،
لنرقص الجيغ!

كانت شغوفة
بإغضاب عاشق مسكين،
كان مسحوراً بها بكل صدق،
لنرقص الجيغ!

إلا أنني ما زلت أفضل

القبلة على فيها المزهر

مذ أن ماتت على صدري،

لنرقص الجيغ!

أتذكر وأتذكر

ساعات وأحاديث إنها أفضل ما أملك،

لنرقص الجيغ!

يتميز النص التالي بسيطرة الأحاسيس السمعية. إنها أحاسيس سلبية: ريح الخريف، (ريح الخريف الأصم، يعصف ريح الشمال، مهب الريح). وإيجابية، صوت الحبيبة، (صوتها الذهبي الرنان، صوتها اللطيف الرنان، ذو النبرة الملائكية المنعشة، كانت رنانة كلمة نعم الأولى مثل همسة ساحرة.)

وأخيراً يقول الشاعر إنه يقبل يدها بخشوع: ويتجسد خشوعه في هذه القصيدة في صمته المطلق، رغم طابع النص السمعي.

ليس من جديد Never More

أيتها الذكريات! أيتها الذكريات! ماذا تريدين مني؟

يقتلع ريح الخريف الأصم الحصى،

وتطلق الشمس أشعتها الرتيبة

فوق الغابة المصفرة، حيث يعصف ريح الشمال.

كنا وحيدين نسير حالمين،

هي وأنا، شعرنا وفكرنا،

في مهب الريح،
تصوب فجأة نظرتها المؤثرة نحوي
وتقول بصوتها الذهبي الرنان: ما كان أجمل أيامك؟
صوتها اللطيف الرنان ذو النبرة الملائكية المنعشة،
وأرد بابتسامة خجولة،
وأقبل اليد البيضاء بخشوع.

آه كم كانت الزهور عطرة،
وكم كانت رنانة كلمة نعم الأولى التي مثل همسة ساحرة
وهي تخرج من الشفاه المحبوبة.

يحمل النص التالي الميزة نفسها : سيطرة الأحاسيس السمعية. "البيرغاماسك" رقصة إيطالية قديمة، ويقول النقاد إن اختيار الكلمة قد جاء بسبب موسيقاها المنبعثة من غ+م+س+ك. إلا أن المفردات ترفد هذا النص الموسيقي: يعزفون على العود ويرقصون، ينشدون بنغمة كبرى، تختلط أغنيتهم، تبكي النوافير...التي تنسكب على المرمر. قلت أحاسيس سمعية إلا أنها تحدث تحت تأثير إحساس بصري مسيطر: إنه ضوء القمر الذي تمتزج به أغنية الراقصين.

ضوء القمر.

روحك مشهد مختار،
يضفي عليه راقصو " البيرغاماسك" بأقنعتهم سحراً،
وهم يعزفون على العود ويرقصون،
فيما يتبدى حزن خفيف تحت ثيابهم التنكرية المدهشة.

إنهم ينشدون بنغمة صغرى الحب المنتصر والحياة المنشودة،

إنهم مؤمنون بسعادتهم،
فيما تمتزج أغنيتهم بضوء القمر.

ضياء القمر الحزين الجميل
الذي يبعث الحلم لدى العصافير على الشجر.
وتَبكي النوافير من النشوة،
نوافير المياه الكبيرة الرشيقة التي تنسكب على المرمر.

في نص "المؤتمر العاطفي"، نشهد بيئة الموت، وحواراً مبتوراً بين عاشقين بعد الموت، وخاتمة.

أما بيئة الموت، الحديقة التي يشبه وصفها المقبرة، فتعبر عنها جملة نعوت تدل على مرور الزمن "العتيقة"، والبعيدة عن الحياة " المعزولة" بل والفاقدة للحياة "المتجمدة". ويتابع الشاعر في رسم صورة بيئة الموت هذه، فيتحدث عن شخصين لا ينتميان إلى عالم الأحياء، إنه يتحدث عن شبحين أعينهما ميتة وشفاههما رخوة، ولا يكادان يملكان القدرة على الكلام. وتكتمل صورة بيئة الموت من خلال حوار مبتور يكتفي فيه أحد المتحاورين بإجابات مقتضبة ملولة. وينتهي النص في تضاد بصري يحمل دلالة رمزية: السماء الزرقاء والأمل، والسماء السوداء حيث ينتهي الأمل.

المؤتمر العاطفي. Colloque sentimental

في الحديقة العتيقة المعزولة المتجمدة،
مر شبحان، منذ برهة،
أعينهما ميتة، وشفاههما رخوة،
ولا نكاد نسمع صوتيهما.

في الحديقة العتيقة المعزولة المتجمدة،

تذكر شبحان الماضي.

ـ أتذكر نشوتنا العتيقة؟
ـ لمَ تريد أن أتذكرها؟
ـ هل يخفق قلبك دوماً عند ذكر اسمي؟
ـ هل ترى روحي، دوماً، في حلمك؟
ـ لا!
ـ يا لأيام السعادة الجميلة التي لا توصف!
حين التقت شفتانا!
ـ هذا ممكن.
ـ كم كانت السماء زرقاء، والأمل كبيراً!
ـ لقد هرب الأمل نحو السماء السوداء، يجر أذيال الخيبة!
هكذا كانا يسيران بين سنابل الشوفان المجنونة،
والليل وحده شهد حديثهما.

يبدأ النص التالي، مثل نص سابق، Never More ، بسؤال يعبر عن نفاذ الصبر. إنه سؤال وجودي يعكس أحد ملامح الشخصية الرومنطيقية: إنه يشكو من ضجر لا يعرف له سبب. ويستدعي شاعرنا، على عادته، مجموعة من عناصر الطبيعة، منها الإيجابي: المطر دواء الضجر. أما العناصر الأخرى فهي سلبية: الثلج الحائر، والسهل القلق، والسماء القاتمة، والقمر الذي يحيا ويموت، والغيم الرمادي، وريح الشمال الشديدة... أما على صعيد الأحاسيس، فهي تقسم النص إلى قسمين، الأحاسيس السمعية: رنة المطر، أغنية المطر، يبكي هذا القلب. ثم الأحاسيس البصرية: يلمع الثلج، السماء نحاسية، الغيم الرمادي. وأخيراً نقف عند الموسيقى واللازمات، وهي تأتي لتضيف إلى الموسيقى الداخلية موسيقى: يلمع الثلج...السماء النحاسية...

تمطر بلطف فوق المدينة، Il pleut doucement sur la ville

يبكي قلبي
كما تمطر فوق المدينة
ما هذا الخمول
الذي يخترق فؤادي؟

يا رنة المطر
فوق الأرض وفوق الأسطح
أنت دواء قلبي الضجر
آه يا أغنية المطر!
يبكي هذا القلب المشمئز
دون سبب
ماذا، ما من خيانة؟
هذا الحزن بلا سبب.

إنه الهم الأسوأ
حين لا نعرف السبب
يملأ الهم قلبي،
بلا حب بلا ضغينة
يلمع الثلج الحائر
مثل الرمل في قلق السهل اللامتناهي

الشمس نحاسية،
دون أي شعاع ضوء.

نظن أن القمر يحيا ويموت.

ومثل الغيم
يطفو سنديان
الغابات رمادياً
في الضباب.

السماء نحاسية
دون أي ضياء.
ونظن أن القمر
يحيا ويموت.

أيها الغراب المصاب بالربو،
وانت أيتها الذئاب النحيلة
ماذا يفعل بك
ريح الشمال الشديد هذا؟

يلمع الثلج الحائر
مثل الرمل
في قلق السهل اللامتناهي.

تنحو القصيدة التالية نحو سابقتها في التعبير والتنظيم: فهناك الضجر الرومنطيقي مجهول السبب:" ما الذي فعلت يا هذا كي تبكي دون انقطاع؟". وهناك الأحاسيس السمعية المسيطرة الإيجابية: الهدوء، شجرة تهدهد أوراقها، الجرس يرن بلطف، عصفور ينشد شكواه...كل ذلك ضمن الاستدعاء المعتاد

لعناصر الطبيعة الإيجابية: السماء الزرقاء والشجر والجرس والعصفور. وينتهي النص، كما بدأت نصوص أخرى بالسؤال الوجودي.

السماء فوق السطح Le ciel sur le toit

السماء فوق السطح،
زرقاء جداً هادئة جداً،
وشجرة فوق السطح
تهدهد أوراقها

الجرس في السماء التي نراها
يرن بلطف،
وعصفور في الشجرة التي نراها
ينشد شكواه.

رباه! رباه! الحياة هنا
بسيطة هادئة،
وهذه الضجة الناعمة تأتي من المدينة.

ما الذي فعلته يا هذا
كي تبكي دون انقطاع؟
ما الذي فعلته يا هذا
بشبابك؟

يحمل النص التالي ذكريات السجن التي عاشها الشاعر، كما يعبر عن التعاطف مع المظلومين، عبر الصداقة التي تقوم بينهم والفأرة. يلفتنا في النص

أول ما يلفتنا الموسيقى الداخلية القائمة على اللازمات: تهرول السيدة فأرة، يقرع الجرس، ما من حلم مزعج، ضوء القمر الساطع، تمر غيمة،... ويضاف إلى هذا العنصر الموسيقي أفعال الأمر: ناموا، لا تفكروا، فكروا، قفوا... ونلاحظ سيطرة للأحاسيس البصرية يخترقها لمرة واحدة قرع الجرس: فارة سوداء، ظلمة الليل، رمادية، ضوء القمر الساطع، غيمة، الظلام. ثم تبدأ حركة جديدة في النص مع أحاسيس بصرية جديدة:" هو ذا الصباح، السيدة فأرة زهرية، الأشعة الزرقاء: وفيما كان فعل الأمر "ناموا" أصبح "قفوا".

انطباع مزيف. **Impression fausse**

تهرول السيدة فأرة
السوداء في ظلمة الليل،
تهرول السيدة فأرة، رمادية، في المساء.

ويُقرع الجرس:
ناموا أيها السجناء الطيبون،
ويُقرع الجرس:
عليكم أن تناموا!

ما من حلم مزعج،
لا تفكروا سوى بالحب،
ما من حلم مزعج،
فكروا بالحسناوات ، دوماً.

ضوء القمر الساطع.
أحدهم يشخر هناك.

ضوء القمر الساطع.
إنه الواقع!

تمر غيمة...
إنه الظلام، كما في فرن.
تمر غيمة....
هو ذا الصباح.

تهرول السيدة فأرة،
زهرية، تحت الأشعة الزرقاء،
تهرول السيدة فأرة:
قفوا أيها الكسالى.

لقد أثار فيرلين في نصوص سابقة أسئلة قلت إنها رومنطيقية تتناول حزنه الذي لا يعرف سبباً له، أما النص التالي فيثير أسئلة وجودية مصيرية: أسئلة كل إنسان تجاه المصير. إنه يتيم رزين فاشل في الحب، فاشل في الموت! ولا يجد إجابة عن أسئلته: هل يعود إلى غير هذا الزمان؟ وهو إلى ذلك حائر مهموم يطلب منا أن نصلي من أجله. إننا أمام المصير البشري في جوهره حيث تتراكم الأسئلة من دون جواب!

حكمة. **Sagesse**

توجهت أنا اليتيم الرزين،
الغني بعينيه الهادئتين،
نحو أهل المدينة الكبرى،
فأحسنوا استقبالي.

أصابني اضطراب كبير،
يحمل اسم نار الحب، وأنا في العشرين،
جعلني أرى النساء جميلات
فيما لم يجدنني كذلك.

ورغم أنني بلا وطن ولا ملك،
ولا أتمتع بالكثير من الشجاعة،
أردت ان أموت في الحرب،
إلا أن الموت رفضني،
فهل سبقت زماني أم أن زماني سبقني؟
ماذا أعمل في هذا العالم؟
همي عميق أيها الناس،
فصلّوا من **غاسبار** البائس!

يتابع النص التالي الخط الوجودي نفسه ضمن انطباع ساخر. نحن أمام حوار بين عاشقين واقتراح غريب يأتي ضمن صيغة الاستنكار. فحتى الحب غير قادر على قهر الهم العميق الذي يعيشه الإنسان. في القسم الثاني من النص يأتي اللوم تجاه آلهة الغابة التي تؤجل تنفيذ رغبة العاشق الغريب.

الخاملون. Les indolents

- اف ! رغم الأقدار الغيورة،
هل تريد أن نموت معاً ؟
- الاقتراح نادر.
- النادر هو الصحيح، لنمت إذن،
كما في قصص **ديكاميرون**.

ـ ها ، ها ، ها ، أي عاشقٍ غريب!

ـ غريب؟ لا أعرف، عاشق

مستقيم بكل تأكيد.

ـ لنمت سوياً إذا شئت!

ـ يا سيدي أنت تمعن في السخرية،

انت لا تحب، وتنطق ذهباً،

لنصمت إذن، إذا سمحت!

لدرجة أنه في ذلك المساء، ارتكب

"**تيرسيس**" و"**دوريمين**" الجالسين قرب

إلهي الغابة الفرحين

الخطأ الذي لا يغتفر

في تأجيل الموت المميز.

ها ، ها ، ها ، يا للعاشقين الغريبين.

يستدعي شاعرنا هذه المرة من عناصر الطبيعة المغارة والأصداف أداة رئيسة لرسم صورة الحبيبة. فبعد مقطع المقدمة، تسيطر الأحاسيس البصرية واللون الأحمر: الأرجوان ، الدم ، الاحتدام، الاضطراب، وهاتان الحالتان تترافقان باللون نفسه. أما المقطع الثالث، فقد خصص للانفعالات: لواعج الهوى، الغضب، التعب.

ويحمل المقطع الثالث وصف الجمال المادي: رشاقة الأذنين، العنق الوردي القصير الممتلئ. ويبقى السطر الأخير لصدفة محرجة.

الأصداف. Les coquillages

لكل صدفة مغروسة

في المغارة، عش حبنا

نكهة خاصة.

تحمل إحداها أرجوان روحينا
المتسرب من دماء قلبينا
حين أحتدم، وحين تضطربين حباً.

وتلك الثانية تقلد لواعج قلبك
وشحوبك حين تغضبين وقد أتعبتك
نظراتي الساخرة.

وتلك الثالثة تقلد رشاقة
أذنك ، وهذه الأخرى
عنقك الوردي القصير والممتلئ.

إلا أن واحدة من بينها جميعاً أثارتني.

في النتائج:

لقد تلمسنا ملامح الحداثة لدى فيرلين من خلال النصوص، وهي تظهر في المضمون والشكل. فعلى صعيد المضمون تضعنا هذه الحداثة أمام المصير البشري بهمومه وأحزانه والأسئلة التي تواجهه ولا نجد جواباً عنها: إن إنساننا(اليتيم الرزين، الغني بعينيه الهادئتين) يعيش الحزن الرتيب والضجر والخمول ويعيش تناقضات الحياة والموت والحب والموت والرقص والموت، والفشل في الحب والموت. وهو، إلى ذلك، يتلقى تداعيات عناصر الطبيعة السلبية كي تعمق أزمته: الريح الحاضرة في العديد من النصوص، والثلج والسماء القاتمة

والسهل القلق. كل ذلك يدفع شاعرنا كي يواسي السجناء (الطيبين)، ويطلب إليهم ألا يفكروا إلا بالحب!

أما على صعيد الشكل، الذي لا يجوز، نقدياً، فصله عن المضمون، فقد حافظ **فيرلين** على مبدئه الأساسي " الموسيقى أولاً"، من خلال اعتماد اللازمات والتكرار والتضاد والأضداد... ورغم الطابع الصوتي لهذا العنصر فقد بقي واضحاً في النص العربي، بسبب حضوره العارم. كما شهدنا في النصوص الكثير من الغامض والواضح والساخر.



نحو علم اجتماع للنقد الأدبي فيما وراء لوكاتش وغولدمان

يتبوأ جورج لوكاتش (Georg Lukács)، بما ألفه في شبابه، وهو وريث تقاليد القرن التاسع عشر الجمالية الألمانية، وكذلك مستكمل أبحاثه الأبرع لوسيان غولدمان (Lucien Goldmann)، الذي طوّر فكر لوكاتش متأثراً بجون بياجي (Jean Piaget)، يتبوآن، على ما بينهما من بعض الاختلافات، منزلةً فريدة في تطوّر علم اجتماع الأدب في القرن العشرين(1). ولوكاتش وغولدمان من الجيل الأول، الذي اتخذ من النزعة التاريخية نواة منهج، ومن مفهوم الشمولية المبدأ المؤسس للواقعيّ، والمعوّل عليه في القول بأسبقية الفهم والتفسير، بوصفهما سيرورتين داخل إطار مرجعيّ واحد.

وتنزع إشكالات لوكاتش وغولدمان إلى أن تجرنا إلى مسلك ذي طبيعة أقرب إلى تقاليد التأويليات منها إلى تلك السببية والوضعية، من دون أن تكون هذه الإشكالات قد تبلورت برمتها في أي من هذه التقاليد. ولقد أثار هذا الغموض في مسلك لوكاتش وغولدمان الاجتماعي النقدي انتقادات مختلفة، صادرة عن "الأدباء" التقليديّين، وعن الشكلانيين، بصفة عامة، والماركسيّين التقليديين بصفة خاصة. وتذهب طائفة من المنتقدين إلى أن إشكالات الرجلين عاجزة عن أن تأخذ في حسبانها صيغة الإبداع عند المؤلّف وكذلك رغبته. وعند طائفة أخرى، أن اختزال الدلالات الأدبية في الدلالات الاجتماعية يخرق استقلالية الأديب. وينضاف إلى الفريقين ثالث يرى أن تلك الإشكاليات، وبكل بساطة، ذات طابع نسبي، وتخلو من أي إمكان لوجود نزعة علمية فيها.

لا يسمح المجال، ولا ينصرف القصد هنا إلى إعادة بناء الوجهات الكبرى للعيّنات الفكرانية (Idéologèmes)، التي تجمع تلك النقود المختلفة، فذلك مسعى قد يكون موضوع دراسة مستقلة. ولكننا، بالأحرى، نقصد في هذه المقالة، أولاً، إلى تمحيص النزعة التاريخية المطبقة على النظرية الجمالية عند لوكاتش وغولدمان، وثانياً، إلى عرض بعض ما يستلزمه القول بها على صعيد النقد الأدبي، وعلى صعيد برنامج علم اجتماع النقد الأدبي، في ما يتجاوز الإشكالات التي يطرحها الرجلان. وعليه، فإن عرضَنا هذا ذو طبيعة هي إلى التنظير أقرب منها إلى التطبيق، بما يسعى إليه من فتح نقاش بصدد علم اجتماع النقد، بوصفه نظراً في الممارسة الأدبية، وبذلك ينماز نقد اجتماعي يبحث عن علامات الوسائط الاجتماعية في نصوص، لا يمكن تحليل علاقاتها بالسياق الاجتماعي إلا في إطار لساني أو خِطابي.

ـ النظرية الجمالية والنقد الأدبي وعلم الاجتماع النقدي:

تتوخى النظرية الجمالية عند لوكاتش المماثلة التامة بين الذات الفاعلة وبين موقعها الموضوعي داخل التاريخ، بينما لا تعدو العلاقة بينهما، عند غولدمان، أن تكون مجرّد علاقة جزئية(2). وعند لوكاتش أن الفنّ وإبداعَه هما المنتوج المخصوص للصيغة الجمالية للإدراك، الناتجة عن التفاعل العملي بين الناس، داخل واقع موضوعي. ويحذو كولدمان على هذا المنوال، فنراه يدافع عن كون

صيغة الإدراك تلك تنماز بالعلاقة الحركية بين تعددية عناصر الخيال المتناقضة وبين انسجام وحدة العمل الأدبي. وعند الناقدين كليهما أن قضية الخيال تتجلى عند المؤلِّف بوصفها موضوعاً عبر شخصي (Transindividuel)، من خلال ما يجريه من اختيارٍ لِما هو أساسيّ، واطراحٍ لما هو غير أساسي. وهذا هو منظور المؤلِّف، في غمرة سيرورة اجتماعية، تتدرج فيها نشوء دلالة العمل الفنّي. وهكذا، يكون النقد الأدبي جزئياً، ما دام لا يأخذ في حسبانه علاقة الأدب بالوضع الملموس للفاعِلين، وهو الوضع الذي لا يمكن أن يوجد بمنأى عن خيال اجتماعي مخصوص.

إن المبادئ: الشمولية والنزعة التاريخية والذات الفاعلة والتجاوز والإبداع الذاتي، (ويسميه غولدمان الوعي الممكن، ولوكاتش السخرية)، تبدو لنا المنطلقات الملائمة كل الملاءمة لإقامة نظرية نقدية للجمالية الأدبية. ولكننا ما إن نرغب في إقامة علم اجتماع نقدي للأدب، قادر، بعبارة مارسيل ريو (Marcel Rioux)(3)، على أن يجلّي في وقت واحد البُعدَ الإيجابي لما هو اجتماعي وتاريخي، والبعدَ التحريري للأدب، من خلال مسلك تأويلي، حتى نقفَ على بعض الحدود المنهجية عند لوكاتش وكولدمان. فعندهما أن الأفرادَ الاستثنائيين هم فقط الذين يستطيعون، في مجالات محدودة، بلوغَ أقصى غايات الانسجام، التي تسمح بالتعبير في عمل أدبيّ عن رؤية العالَم عند زمرة اجتماعية. وفي الواقع، إن العبقرية تحدد الخاصية الجمالية ودرجة ملاءمتها ووحدتها وانسجامها(4). والحق أن الناقدين لا يسلَمان من قصور منهجيّ، يمنعهما من وضع معايير لاختيار العمل الأدبي العبقريّ، بوصفها موضوعاً للدراسة. ونجدهما، بهذا الصدد، يعلنان، بالأحرى، تفوّق بعض الأجناس الأدبية على أخرى؛ فلوكاتش يذهب إلى أن الواقعية هي سبيلُ العمل الأدبي إلى الحداثة، أما غولدمان فمهما كان من قوله بالحداثة قولاً متردّدا، فإنه ينبذ الأشكال [الأدبية] الدنيا، بوصفها لا تعكس سوى ضغوط السوق.

ولا يقدّم لنا التمييز بين الأجناس الأدبية معايير الاختيار، ولا تفسيراً لتكوين عبقرية العمل الأدبي وانسجامه. والحال أننا إن عدمنا تحديداً واضحاً للأصل الثقافي لخاصة العبقرية في العمل الأدبي غفلنا عن فجوة كبرى، لا تفتأ

تتسع تتسع بين الحيّز الاجتماعي التاريخي للعمل الأدبي وبين انسجامه العامّ. وهذه هي القضية المركزية التي تشغل علم الاجتماع النقدي للأدب، وهي أيضاً منطلق النقد الأدبي. وبخلاف قسم كبير من التقاليد السيميائية، فلا يوجد كل شيء في النص، وإنما النص، بالأحرى، يوجد في كل شيء. وبطبيعة الحال، علينا أن نحلّ رموزَ باطن النص وبنيتَه السردية والعلاقات بين الأصوات المختلفة داخل النص، أي الحواريات، بعبارة باختين، بل إن علينا أن ندلّل على تكوينه البين نصّي (Intertextuelle). وهاتان، في الحقيقة، سيرورتان ضروريتان من أجل فهم أوّل. ومع ذلك، وإذا ما أردنا تجاوز نزعة تقديس النصّ، ينبغي لنا أن نبنيَ، أو كما يقول غولدمان: "أن ندمجَ" البنية الدالة الأدبية في حيّزها الاجتماعي التاريخي. وليس يعني هذا البتة الفصل بين الأدب وبين الواقع. إن القضية التي يطرحها علم الاجتماع النقدي للأدب هي الأحرى بناءُ العلاقة بين الأدب، بوصفه صيغة جمالية مخصوصة، وبين شموليته الاجتماعية التاريخية الأوسع. ويندرج التطور التاريخي للمفاهيم التحليلية لعلم الاجتماع النقدي للأدب خارج مجال حدس النقد الأدبي وعلم الاجتماع العلميّ. وتدل المفارَقة الأدبية (carnavalisation) عند باختين (Bakhtine)، والتوافق أو الوساطة عند بنيامين (Benjamin) وأدورنو (Adorno) ولوينثال (Lowenthal)، والتشيئ عند لوكاتش، والتماثل عند غولدمان، واللاوعي السياسي عند جيمسون (Jameson)، والسيطرة عند ويليامز (Williams)، والمؤسسة الأدبية عند دوبوا (Dubois)، تدل هذه المفاهيم كلها على تمييز تحليلي محض بين معطى اجتماعي تاريخي معين وبين الخيال الاجتماعي، وذلك في سياق مسعى لتحديد الأدب بوصفه ممارسة من بين ممارسات أخرى تندرج في قوى التغيير (Praxis) الثقافية. وتستجلب المفاهيم المذكورة نقداً ضمنياً توجّهه للتصورات الشكلانية ولتصورات علم الاجتماع الوضعيّ، كما أنها، فوق ذلك، لا تصدر عن أي من هذين التصورين، وإنما تتعلق، بالأحرى، بمستوى من التجريد يقع بينهما. وتسعى تلك المفاهيم إلى بناء موضوع ثقافي، لا يكون ملائماً للقوانين الفيزيائية ولا لجمالية قَبْلِيَّةٍ، بل يكون، في ذاته، جزءاً دامجاً من سيرورة ثقافية أوسع. ولعله أن يكون من المفيد أن نعرض، على الأقل، ملخصاً للملامح الكبرى لنظريتين، تتصلان بنقدنا الاجتماعي: نظرية قوى التغيير ونظرية المؤسسة

الأدبية، وذلك من أجل أن ننتهي في خلاصتنا إلى اقتراح خطوة أُولى نحو بناء الموضوع الأدبي.

- الحراك (Praxis) الثقافي والمؤسسة الأدبية

لقد قُدّمت لمفهوم الثقافة في العلوم الإنسانية دلالاتٌ مختلفة(5). وفي حين يضفي المظهرُ التراتبي للمفهوم معنى آنيا عليه، فإن مظهره التبايُني يكسبه معنى مقارِنا، (تزامنياً). بينما يحمّله الفارق الأجناسي (générique) معنى التجاوز والتنظيم الإنساني، وإذن معنى الحراك الثقافي. وينصرف القصد إلى إنشاء تسلل لصور الحراك الثقافي، وهو يولّد المعطى الاجتماعي التاريخي، بوصفه تأليفات تنتظم فيها القيم والتجارب. وتشكّل هذه التأليفات رؤى العالَم عند زُمَرٍ اجتماعية معينة، كما تشكّل الممارساتِ الخطابيةَ الواقعية، التي تمثل التعبيرات الملموسة عن تلك الرؤى، سواء أكانت هذه التعبيرات طارئةً تحررية أو فضلة هامشية أو متسلطة مهيمنة أو قديمة رجعية(6). ويدل الخطاب الاجتماعي، في المعنى الأوسع، على كل ما يُقال، وعلى "ما يمكن أن يُسرَد وأن يبرهَن عليه في مجتمع معين"(7). ويطالعنا بناء كهذا بمشكل تحليليّ هو إدماج الممارسة الخطابية المتفرّدة داخل حراكها الثقافي الأوسع، وفي الوقت نفسه، تقريبُ موضعها من الخطابات المعارضة أو المكمِّلة، (أو تقريبه في علاقتها بتلك الخطابات)، وهذا باختصار مشكل التداخل الخِطابي.

أما في ما يخص الأدب، فلا يمكننا عدّه ممارسة متفردة إلا من الجانب الآنيّ من المؤسسة الأدبية. والتحليل التزامّني فقط هو الذي يكشف لنا موقع الأدب من الممارسات المتعددة داخل مجتمع معين. والغاية من تحليل كهذا أن يمكّننا من وضع اليد على القوى الدالة على علاقات التماثل بين بنية النص الدالة وبين البنى الخطابية لبعض الرمز الاجتماعي. وفي الواقع، إن هذا التحليل يسعى إلى تمثّل كيفية نشوء البنية الدالة في غمرة مصالح مختلف طبقات المؤسسة الأدبية، من دور نشر وشركات سينمائية ومديرين ومنتجين وكتّاب ونقاد وغيرهم. ولعل دراسة المؤسسة الأدبية، من منظور علم الشعوب التفسيري (ethnologie)، أن تستطيع أن تكشف لنا، كما يفترض دوبوا، الممارساتِ

الخاصّةَ التي "تجري على اللغة وعلى الخيال، في آن، والتي لا تتحقق وحدتها إلا في بعض مستويات الاشتغال والإدماج داخل البنية الاجتماعية"(8).

لقد أقام دوبوا أطروحته متأثراً بسارتر (Sartre) وأدورنو وبورديو (Bourdieu). وقد جاءت، في نظره، منسجمة الانسجام التام مع موضوع النزعة التاريخية عند لوكاتش وغولدمان، وإن كانت، من الناحية المنهجية، خارجة أو غريبة عن إشكالاتهما. وتقصر أطروحة دوبوا عن إدراك سيرورات الإدماج، التي تسمح لنا بالتدليل على القرابة بين الخطاب الأدبي وبين حراكه الثقافي، وهي علاقة خفية داخل التوزيع الاجتماعي، وإن مكّنتنا من وسيلة لتجاوز حدود نظريتي لوكاتش وغولدمان الجماليتين النازعتين، إلى حد ما، إلى هيجيل (Hegel). وتختلف طبيعة الخفاء المذكور باختلاف خصوصية المجتمع المعطى، أو، على حد قول لوكاتش، باختلاف الشقاق الجاري بين نمط الإنتاج وبين التعبير الثقافي. ففي المجتمعات المسمّاة مجتمعات قبل الرأسمالية، مثلاً، تكون العلاقات الاجتماعية واضحة بعض الوضوح، إن كانت العلاقة بين أنماط الإنتاج وبين صيغ التعبير الثقافي علاقة متوازنة. ويصف لوكاتش في "نظرية الرواية"، وبعد ذلك في "كتابات موسكو"، (1974)، الشكل الملحمي، بوصفه نموذجاً أدبياً قبل الرأسمالية، حيث البطل لا يكون أبداً بطلاً إشكالياً، بالنظر إلى انعدام أية "قطيعة منيعة بينه وبين العالَم"، حيث إن بطل الملحمة لا يجد نفسه بين الأمرّين، وإنما أمام حلول للمشاكل، طالما أن قدره، الذي قدره الله مسبقاً، ينجح في تحقيق ضرب من الأمن الداخلي، يجنّب البطل أية مجازفة. وعلى النقيض من ذلك، وفي المجتمعات الرأسمالية، حيث يوجد تعارض بين التعبير الثقافي وبين أنماط الإنتاج، نجد أن التقسيم الاجتماعي هو بالأحرى ذو طبيعة معتِمة وخفيّة، ونجد، أيضاً، أن "الشكل والمضمون في التعبيرات الثقافية يتناقضان"(9).

وتشهد الرواية، وهي الشكل الأدبي الأمثل في الثقافة الرأسمالية، حسب لوكاتش، على ولادة البطل الإشكاليّ، وعلى قطيعته المنيعة مع العالَم المحيط به، يقول: "إن الرواية ملحمة عالَم بدون آلهة، ونَفْسُ البطل الروائي نفسٌ شيطانية". وتمثل المغامرة بحثاً بواسطة البطل عن القيم الأصيلة في عالم غير أصيل. ("نظرية الرواية"، ص: 84).

ونحن ننص على السيرورة المولِّدة للأدب، وعلى قدرتها الفعالة، نكون قد وصفنا، في آنٍ، خصوصية المجتمع المعطى وإدماج ما هو أدبيّ في حراك ثقافي، أو في توليفة من أنواع الحراك الثقافي، في حالة المجتمعات الأكثر تعقيداً. والحال أنه، ومن أجل تصوّر أفضل للمنزلة الحقيقة لهذه الممارسة، سيكون من المجدي إقامة الفواصل الكبرى بين أنواع الحراك الثقافي المذكورة سابقاً.

وبيانُ ذلك أن الثقافة المهيمنة، مثلاً، تعبّر عن نفسها من خلال مجموعة من القيم والتجارب والممارسات القائمة في قلب المجتمع، (ينظر: ويليامز، مرجع سابق). والثقافة المهيمنة تسلّط قائم، ليس ساكناً ولا حاضراً في كل مكان. ولكن الثقافة المهيمنة، كسائر أشكال الحراك الثقافي الأخرى، تنم عن وجود القواعد الخطابية والصيغ، وما إلى ذلك، وجوداً فعّالاً بالقوة، عند بعض الزمر الاجتماعية. وفوق ذلك، تنتج الثقافة المهيمنة نفسَها وتعيد إنتاج نفسها في حمأة علاقات المقاومة والتوفيق، النابعة من التفاعل مع أشكال الحراك الثقافي الأخرى.

أما الثقافة الفضلة أو الهامشية، فقد تكون، مثلاً، في بعض الحالات مندمجة في الثقافة المهيمنة، بقدر ما تكون بعض عناصرها منسجمة مع الثقافة المهيمنة؛ فتستوعب، إلى حد

كبير، القيم والتجارب والممارسات التي لا يمكن التعبير عنها إلا بمصطلحات متعارضة، لأنها من زمن آخر، أو من مجتمع آخر.

وعندما تتبوأ الثقافة الفضلة، مثلاً، موقعاً على درجة من الهامشية بإزاء الثقافة المهيمنة، فإن الثقافة العتيقة أو الرجعية تتوغل برمتها في زمن ماض، كزمن النزعة الدوبليسية (duplessisme) في الخمسينيات.

ومن جهة أخرى، تعبر الثقافة الطارئة أو التحررية عن نفسها من خلال خلق قيم جديدة وتجارب جديدة وممارسات جديدة، سواء أكان ذلك في تشكل تيار تناوبي تجاه أنماط الحياة، أو في شكل تيار معارض يتخذ منحى ثقافة مضادة أو حركة سياسية. وقد تكون، أيضاً، ملحقة بالثقافة المهيمنة، وبالنتيجة تفقد قدرتها التحريرية.

ونستطيع تحديد ما إذا كان حراك ثقافي يترك نفسه عرضة لأن يمتص، أو يحتفظ بقدرة تحريرية، من خلال التحليل الدقيق للممارسات الاجتماعية ولنشوئها داخل مجتمع معين.

والحال أن السؤال الذي يسأله كولدمان في "الإله المختفي"، (ولوكاتش في "تاريخ الطبقة ووعيها")، وفق منظور يدرس قضية الوي، يجد نفسه اليوم قد استبدل به، إلى حد كبير، تحليل الخطاب. وكما يقول بيير زيما (Pierre Zima) (10)، فمدار الأمر معرفة التمييز بين حراك ثقافي ذي طبيعة طارئة أو مهيمنة أو فضلة أو عتيقة. ويظل مثل هذا التفسير، دائماً أمراً صعباً، لأن أشكال الحراك تلك دائمة التشابك والتداخل. وبهذا الصدد، ومع ذلك فإن رؤية الممكن في الخيال الاجتماعي، رؤية تتأسس، دائماً في بوتقة حراك ثقافي مخصوص.

وتقدم لنا تلك الرؤية الأسس الضرورية التي نستطيع أن نقيم عليها تمييزاً ناجعاً. وذلك أن الأدب ذا النزعة التحريرية، (أي ذاك الذي قد يعارض الثقافة المهيمنة)، على سبيل المثال، لا يبدو واضحاً إلا داخل حراك تحريري. والحراكان الفضلة والعتيق، وعلى الرغم من احتفاظهما بمظهر محافظ، فإنهما يستطيعان، وعلى نحو متناقض، الاحتفاظ بقوة تحريرية، بمقدار ما يعارضان الحراك الثقافي المهيمن(11). وبالعكس، فإن الثقافة المهيمنة لا تتوخى سوى إمكان الاحتفاظ بالترابطات الاجتماعية القائمة، وبموقعها التسلطي، على حين أن الثقافة الطارئة لا تسعى إلا إلى التحويل والتجاوز، في سبيل إرساء علاقات اجتماعية جديدة.

وهكذا، يحظى بُعْدُ الممكن، وهو البعد الذي يسميه علم الاجتماع النقدي عند ريو (Rioux) بالرغبة، بالأفضلية في النص الأدبي، لأنه يمكننا من اختيار واضح لما يعد "أمراً غير مرغوب فيه، وأمراً محتملاً أو غير محتمل، وشبيهاً بالواقع أو غير شبيه به". في مجال الخيال الاجتماعي(12)، مهما كان من قضية وضع الممكن من الناحية النظرية.

إن فرضية التماثل البنيوي، التي يمكن أن نربطها بعلم اجتماع نقدي، منشغل بقضية تداخل الخطابات، بين ما ينشئه الخيال وبين ما ينشأ الخيال

منه، فرضية لا يمكن إنجازها واجراؤها على المستوى الصوري من الفكرانية (idéologie) التي قد تخفي مصالح طبقة أو زمرة اجتماعية. وليست تلك الفرضية البتة من قبيل اختزال ما هو أدبي في حيز اجتماعي تاريخي. والأحرى أن الخطاب الأدبي يقع في الآن نفسه، داخل رؤية للعالم أوسع، وخارج رؤية أخرى. وتنظم رؤية العالم القيم والتجارب التي يجري تكوينها في المؤسسة الاجتماعية.

ويندرج هذا التكوين الثلاثي: مؤسسة ـ رؤية ـ خطاب، في تماثل متعدد الأبعاد (تنظر خطاطة الجدول 1)، بإزاء الزمر الاجتماعية ورؤيتها للعالم، وبإزاء الممارسات الخطابية، التي تعبر عن نفسها داخل الحراك الثقافي نفسه، ولكن في أطراف المؤسسة الأدبية(13) وعليه، يتخذ التماثل دائماً مظهر النفي، من حيث إنه يتفق مع زمرة اجتماعية، ولكنه يعارض زمرة أو زمراً أخرى.

الجدول 1

التماثل المتعدد الأبعاد		
التمثيل الرمزي		
النص (الخطاب) الخيال	رؤية العالم الممكن	الممكن رؤية العالم
الخطاب الاجتماعي		
المؤسسة الأدبية	الحراك الثقافي: المهيمن، والفضيلة والطارئ، والعتيق (مسلمات الخيال)	الأمة، والطبقة، والزمرة الاجتماعية

إن علم الاجتماع النقدي للأدب، الذي حاولنا الخوض في ملامحه بعد لوكاتش وكولدمان، لا يطرح مبدأهما التاريخي (عفوية الذات الفاعلة في التاريخ وخصوصيتها)، ولا انشغالهما بالبعد التحريري (الطبقة العاملة عند لوكاتش، والتسيير الذاتي العمالي عند كولدمان). ولكننا، إلى ذلك دعونا إلى علم شعوب تفسيري نقدي ينصب على دراسة المؤسسة الأدبية، لكي نتلافى الحدود التي تضعها أمامنا نزعتهما إلى عيون المؤلفات الأدبية. وإذا كان هذا العنصر التجريبي يناقض نزوعهما إلى التأويليات، فإنه يرتق خلل حلقة ضعيفة

كم حلقات الإشكالية العامة، التي يثيرانها. ومن جهة أخرى، لم نلغ ضرباً من الاهتمام بالنص، بمقدار ما يجعل بعد الممكن في الخيال الاجتماعي أمراً في المتناول.

وإن هذين المجالين المتباينين والمترابطين: المجال الاجتماعي التاريخي الإيجابي ومجال الخيال اللامرئي(14)، وإن كان كل منهما يظهر بمظهر المستقل ذاتياً، ينبغي النظر إليهما معاص، في علم اجتماع يسمى نقداً للأدب. وبرنامج كمثل هذا، يتوخى دراسة ما هو أدبي، بوصفه قوة اجتماعية تحول العلاقات الاجتماعية، حيث تكون تلك القوة الاجتماعية نفسها منتوجاً اجتماعياً. ويوجد مساران مزدوجان: الاستهلاك ـ التشيؤ، والتحوير ـ التحرير، يلزمنا أخذهما بعين الاعتبار، على الأقل جزئياً، خارج القواعد التقليدية الضابطة للنزعة العلمية، من مثل التدقيق والتناسخ وغيرهما. ويرجع الغموض والتوتر الملازمين لهذه المساءلة، من جهة، إلى محاولتها بناء الممكن الأدبي، الذي يلازم الأدب، (أي رؤية الأدب للممكن)، ومن جهة ثانية، إلى السيرورة، التي بها تبقى المساءلة ذات مسحة موضوعية.

الهوامش:

Esquisse d'une sociologie critique au-delà de Lukács et Goldmann, Greg Marc Nielsen, Etudes Francaises, Vol. 19,n° 3,1983,p:83-92.

وكريك مارك نيلصن أستاذ علم الاجتماع والإناسة بكلية الآداب والعلوم، جامعة كونكورديا (Concordia)، ومن مؤلفاته: قوة الأهرام 1985، وكندا إذاعة كندا: علم الاجتماع النقدي والحوارية الثقافية، 2012.

1ـ أود أن أزجي شكري إلى كاتي صابو (Kathy Sabo) وأندري ثيبو (André Thibeault) على إسهامها في مراجعة لغة النص. وعلى العموم، فإن متن لوكاتش ينتظم في مؤلفاته التي كتبها في شبابه، وهي: فلسفة الفن (1912 ـ 1914) و"الروح والأشكال" (1974)، و"نظرية الرواية (1963)، وكذلك في المؤلفات التي تجسد فيها انتقاله إلى الماركسية، وهي: "تاريخ الطبقة ووعيها"، (1960) ينظر من أجل تفاصيل نقاش أوسع بصدد إبداعات لوكاتش في شبابه:

A.Arato et P. Breines, the Young Lukács and the Origins of Western Marxism, Seadbury Press, 1979.

وينظر من أجل طريقة في قراءة كتابي لوكاتش الثاني والثالث، وهما منسجمان مع مقالتنا هذه:

André Belleau, Relire le jeune Lukács, dans Liberté, vol. 23, n°6, 1981,pp: 105-115.

وتنظر خلاصة نقدية للإشكالية العامة التي يطرحها لوكاتش:

Nicolas Tertulian, George Lukács, Le Sycomore, 1981.

وينظر ملخص لموقع لوكاتش في تطور النظرية النقدية:

Diane Moukhtar, Vers une nouvelle théorie critique du social-historique, these de doctorat, Université de Montréal, 1981.

وبخصوص التعالق بين لوكاتش وكولدمان ينظر:

Michel Lowey, Goldmann et Lukács: la vision du monde tragique, dans: A Goldmann et al, le Structuralisme génétique, Denoel\Gonthier, 1977, pp: 99-121.

2ـ يتوخى أدورنو، على النقيض، دراسة خاصية العمل الفني المقبول، بوصفها انفصاله التام عن محيطه المباشر، ينظر في هذا العدد من "دراسات فرنسية":

L'article de R.Morrow, dans cette revue.

وينظر مجموع السجالات بخصوص الجمالية، خلال الثلاثينيات، بين إرنست بلوش (Ernest Bloch) وجورج لوكاتش وبرتولد برشت (Bertolt Brecht) ووالتر بنيامين وتيودور أدورنو في:

Aesthetics and Politics, Roland Taylor (edit), avec une preface de Fredric Jameson, New Left Books, 1977.

وعن العلاقة بين أدورنو وكولدمان تنظر مناقشة الأخيرة، في نهاية كتابه:

Lukács et Heidegger, Denoël\Gonthier, 1973.

وكذلك فصل من كتابه:

Epistémologie et philosophie politique, Denoël, 1978.

عنوانه: "الفكرانية والماركسية".

3ـ ينظر كتابه:

Essai de sociologie critique, Hurtubise HMH, 1978.

4ـ تنظر مقالة جون مارسيل باكيت (Jean Marcel Paquette) الجديدة، وفيها يقيم التطور المفهومي للنظرية الجمالية عند لوسيان كولدمان، في:

Réflexions sur la notion de valeur esthétique dans la sociocritique de Lucien Goldmann, dans: Recherches sociographiques, vol. 23,n° 1-2, 1982, pp: 95-108.

وفي الموضوع نفسه، ينظر أيضاً:

Lucien Goldmann: From Dialectic to Genetic Structuralism, dans: the Berkley Journa of Sociology, vol 23, 1978, pp: 151-183.

5 ـ ينظر:

Zygmut Bauman, Culture as Praxis, Routledge et Kegan Paul,1973.

6ـ يطور ريموند ويليامز (Raymond Williams) هذه المصطلحات في مقالته:

Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory, dans: The New Left Review, n° 82, 1973, pp: 3-26.

ولكن تناول هذه المصطلحات يغلب عليه الدراسة التزمنية.أما ما نحن فيه فينصرف إلى فهم مقولات الزمن وكذلك العناصر التي تكون المجموعات الصغرى للواقع الاجتماعي.

7ـ الخطاب الاجتماعي كما يتصوره مارك أنجونو (Marc Angenot) في كلمته الافتتاحية في ندوة "بين الخطابية والخطاب الاجتماعي"، التي نظمتها "الحلقة الكيبيكية (Québécois) للدراسات والتكوين في الخطاب"، في جامعة ماكجيل (Mc Gill) من 25 إلى 27 نوفمبر 1982.

8ـ ينظر كتابه:

L'lnstitution de la literature, Labor, 1978,p: 11.

وكذلك:

Gilles Marcotte, Institution et courant d'air, Liberté, vol. 23, n°2, 1981, pp: 5-15.

André Belleau, Le conflit des codes dans l'institution littéraire québécoise, Liberté, vol. 23, n°2, 1981, pp: 15-21.

9ـ ينظر:

Lukàcs, The old Culture and the New, dans: Telos, n°5, 1970, pp: 3-19.

10ـ ينظر:

Pour une sociologie du texte littéraire, Union general, 1978.

11ـ من المهم أن نسجل أن جوهر نقد ريو (Rioux) جيمسون (Jameson) ضداً على الاستخدام التقليدي لمفهوم الثقافة الشعبية يكمن في تقرير أهمية مراعاة قدرة تلك الثقافة التحريرية، بالرغم من مظهرها المحافظ. تنظر مقالة جيمسون في هذا العدد من مجلة "دراسات فرنسية"، وكذلك:

Marcel Rioux, Remarques sur les pratiques émancipatoires dans les societies industrielles en crise, dans: Les Pratiques émancipatoires en milieu populaire, Jean-Pierre Dupuis et al, Institut québécois de recherché sur la culture, 1982, pp:54-78.

12ـ ينظر:

Garon-Audy et al, Fête populaire et développement de la culture populaire au Québec: une approche de sociologie critique, rapport de recherché, Département de sociologie, Université de Montréal, 1979.

13ـ لقد طورت هذه الخطاطة في بحث عنوانه: "الوعي الممكن والبنية الدالة

وتحليل الإبداعات الثقافية في ما وراء لوكاتش وكولدمان، وقد قدمت للجمعية الكندية لعلم الاجتماع وعلم الشعوب التفسيري، أثناء مؤتمر الجمعيات العلمية ، بأوطاوا 1982.

14. ت ليست ذلك لأن الخيال، حقاً غير مرئي، ولكن بالأحرى، وكما يلاحظ كلود لوفور (Claude Lefort) لأنه "يبدو لنا منظماً على نحو يوازي التقابلات المميزة للفكرانية "الخيال" السابقة" ينظر:

Les forms de !'histoire: essais d'anthroplolgie politique, Gallimard, 1978, p: 278.



قصائد للشاعرة الألبانية

أدلينا ماماجي

«أدلينا ماما جي» شاعرة ألبانية معاصرة ولدت عام 1931 وقد ظهرت البوادر الأولى الأدبية أثناء دراستها الثانوية. ثم اختصت في اللغة والأدب.

لقد تأثرت الشاعرة «أدلينا» بمآسي الحروب في ألبانيا واشتركت مع الفتيات المناضلات في أثناء تحرير بلادها. ويلمس القارئ عند قراءة قصائدها المشاعر القلقة.. والأحاسيس البطولية وهي تخاطب نساء الثورة ورجالها.. فهي رقيقة الشعور زاخرة بالآمال التي تموج في عتبة مستقبل الجيل القادم.

كتبت قصائد وأشعار عدة.. وكان نتاجها تعبيراً أصيلاً عن خلجات نفسها.. وتلاحماً قوياً مع الإنسان والحياة.

عكفت في السنوات الأخيرة.. على كتابة أشعار وقصص للأطفال.. ثم تسلمت إدارة مجلة الطفولة التي تصدر في ألبانيا..

1 ـ الريشة

حلّت الذكرى بلا دعوة

دخيلة إلى وليمة..

وأمسك الريشة

التي عادت بي إلى أيام صباي

***

إلى تلك المدرسة ذات الصفين

نصفها دمرته القنابل

في حرب ضروس لا هوادة فيها

حتى ازدهرت القبور

***

لقد رأيت «ما مزال» يلفعها الضباب

بعينين لامعتين كماستين..

وعلى شفتيها ابتسامة.. تعلمني..

كيف أمسك الريشة

***

صديقتين على المقعد نفسه
خرجت من ضباب الذكريات
لم أرها منذ زمن طويل
لقد غرقت في زوايا النسيان

***

أنا متأكدة أنك بعيدة عني
يا صديقتي في هذه اللحظات..
إنك لاشك..
تمنحين السعادة أين كنت..!!

***

كبرنا معاً..
هي شابة.. ونحن مازلنا صغاراً
ننتظر الأعوام فرحين..
ويزداد جمالنا وبهاؤنا..

***

لمحت فصول الشتاء والخريف.. و.....
وشاهدت الثلج.. وقد غطى الأرض
والدم الذي جمد في شرايينك
حتى يداي لم تقويا على حمل الريشة

***

لم يعد لنا ثياب

ولا جوارب مرقعة..

وليس من السهل إعادة صنع الأشياء

حين تمر الحرب من هنا..

***

حتى الخبز قد ينقصنا

ولا أهمية لذلك

فنحن نحيا بالحرية فقط

ومن أجلها نكافح ونناضل

واستشهد منا أبطال وشجعان.

***

وحين كنا صغاراً

عراة في ثياب رثة

عضّنا الجوع..

ولم نتألم.. ولم نتأفف

***

وحول نار المقاتلين

كان الرواد يحكون لنا

لن يشعر أبناؤنا

ما أحسسنا به في تلك السنين..

***

كنا نبكي بجانب أمهاتنا

أيام الحرب القاسية

حيث نستغيث بالآلهة..

ونطلب نجدة السماء

***

وما دمنا.. أبناء النيران..

لن نحس بنشوة أغرودة طائر

لن نسمع إلا نداء التأهب

يوقظنا ليلاً ونحن نرتجف

***

رأينا بيوتنا وقد أصبحت رماداً

رأينا أمهاتنا المحتضرات على الأرض..

الشوارع المغسولة بالدماء

وقلوبنا غدت صلباً.

***

حينذاك جففنا الدموع..

وتجمدت فينا كل عاطفة..

وسنندب آباءنا وأمهاتنا..

حين يرفل وطننا ببهجة الحرية

***

أيها الزمن السعيد

لماذا تفجرت في قلبي

الأحزان والأفراح..

لماذا تذكّرني..

بذكرياتي المنصرمة.

***

هاهي ذكرياتي محطمة..

في ساحات الحروب.. في أرض الثلوج

حيث ارتفعت فيها عملاقة..

بيوت العمال.. والمناضلين..

***

يالحياتنا الحلوة

يا أعجوبة سعادتنا

إنها أقوى من العواطف..

وأسرع من السيول..

إنها تضارع الربيع بجمالها

تأتي حاملة إلى أوطاننا

الشمس المشرقة الندية..

النسيم العليل.. وتغاريد العصافير

***

هي ذي الحياة تمحو كل شيء

تشيد قرناً في خمس عشرة سنة..

- ريشة.. لا شيء غيرها..

جعلتني أحيا حياة الأمس...

***

2 ـ القلوب الثائرة:

لسن نساء عاديات

بل عيون تبرق باللازورد

أحلام قديمة... تبعث الفتنة..

أفكار معجونة بمبادئنا.. تحيي النضال..

***

هنَّ اللواتي عشن بلا تذمر

أحسسن بالضغط المرهق..

هؤلاء النسوة... مع رجالهن..

قاموا جميعاً بدعم ثورتنا..

***

هن اللواتي شذبن بكل عزيمتهن..
أعشاب العادات البالية
لقد كن بالأمس عابسات
وأصبحن اليوم.. عصافير مرحة..
حتى دهشت الصخور بنهضتهن.

***

عندما رنت الجبال إليهن
اهتزت قممها
وتملك المسنون العجب منهن
لأنهم لم يشاهدوا قطّ في حياتهم
مثل هذا الانطلاق...

***

في القرية.. ذات الصخور المعلقة
كانت المرأة معلقة مثلها في اللانهاية..
وبدت اليوم - مشرقة باسمة -..
تطلق أفكارها.. وتبدي آراءها..

***

حرثت الأرض مع غيرها
ردمت المستنقعات القديمة
نقلت الأحجار مع رفاقها
تألمت من وطأة الأثقال.

***

قالت بنات الجبال:

لنزلْ عهد بيعنا كالعبيد

كنا قرابين تقاليد الأسرة

لا.. لسنا أيتها الأخوات..

قطعة ثمينة ذهبية

تعلق على جدار البيت..

***

قالت إحداهن:

إيماني بالثورة

بمنزلة إيماني بوالدي

أؤمن بالثورة

أكثر من إيماني بأمي

وإني سأنفصل عنهما يوماً ما

ولكني لن أنفصل عن الثورة

إنها ستبقى في أعماقي إلى الأبد

***

هذه واحدة منا..

قد رمت فستانها بعيداً عنها..

وارتدت بزة العمل

وغدت في الإنتاج ناراً حامية

غمرت البلاد كلها..

***

تحية إلى النساء المناضلات

تحية صادرة من العاملات الخالدات

تحية ربيع الوطن..

مع أحلام الأرض

التي استعادت شبابها

***

3 – شعاع أنت:

أمس.. غفوت على أرض السجين

ومدينة «جيروكاسترا» كانت على حجر

وغدا جسمك المعذب جرحاً فاغراً

إن قلب «المدينة» كان ينتحب

***

لقد نفذت إلى القلوب كشعاع

انسل فجأة.. لينشر الضياء في الظلام

كان صمودك يؤجج لهيب مبادئنا

كنت تتنقلين في الغابة.. كأنشودة حرة

***

وكنشيد حر. تجتازين الطرق
تتحاشين الدوريات الثقيلة..
وبوسعك أن تجدي في كل بيت
ما يساور الأمهات من هموم

***

ترتمين على أرض جرداء
وجروح جسدك تنزف.. مقيدة بالسلاسل
لكنك بقيت صامدة.. صابرة.
بلا وهن..كصخرة الشاطئ

***

بكتك «ألبانيا» كلها
إنها تفتخر بك يا «بوله»
فهي التي وهبتك الشجاعة
ولن ترهبي الخونة.. ولو أوثقت يداك
إنك ستبددين أحلامهم بنظراتك الملتهبة

***

من قال: إنهم أعدموك في ساحة عامة
من قال: إنهم حملوك بالسلاسل والقيود
إنك تسطعين كشعاع
على أرض وطنك التي أحببتها..

***

نعمة بروغوناتي

Nimete Progonati

عاشت العاملة الشاعرة الألبانية (نعمة بروكوناتي Nimete Progonati) التجربة الاشتراكية في جميع مراحل النضال لتركيز دعائم الاستقلال لبلادها وبذلت جهودها في سبيل تحقيق المبادئ التي ضمنت للعاملة حقوقها ومنحت المرأة الحرية بعد جهاد طويل مرير حيث تحملت قسوة المآسي من العقلية الرجعية وأفكار التخلف المقيت.

برزت الشاعرة (نعمة) في المجتمع الأدبي مناضلة مخلصة لمبادئ حزبها واشتركت مع الفدائيين والأنصار الألبانيين الذين عاشوا في الكهوف والغابات يوم اجتاحت النازية والرأسمالية بطاح أوربا حتى انتصار قضية تحرير وطنها ونال الشعب الحرية لاستقبال إشراقة الأجيال في رغد العيش وسعادة الحياة.

ونلمس من خلال قصائدها الروح النضالية الأبية التي تميزت بها الشاعرة. بعدما عاشت أحداثها في معترك المرأة الألبانية على التقاليد البالية والعادات البائدة التي قيدت مصيرها المؤلم والممتد من ظلام الاستعمار العثماني وتسلط عقلية الرجل وأنانيته في جميع شؤونها وأعمالها.

1 ـ الحرية:

نبحث عن لقمة الخبز

ولا نملك حبة قمح

ماذا سنفعل..؟؟

مازلنا صغاراً

***

آباؤنا..

اعتادوا الخصام مع نسائهم

كانوا يرتاحون لذلك

بينما المرأة المسكينة

ذوت مع شحوب الحياة

***

ويل للعدو الغاشم

الذي يستغل خصوماتنا

انتصرت قضيتنا

وملكنا حريتنا الحمراء

بالدماء القانية

2 ـ الفدائي:

أيها البطل.. أنا معك دوماً

أيها الفدائي.. لن أدعك وحدك

سأذهب معك

وأجبل التراب المقدس

بالدم المتفجر

الذي يسيل فوق البطاح

فقد أزهرت بطولتك

وسأهرع إلى ميدانك

***

بدت أرض وطننا حمراء

من دماء شهدائنا..

لأجل مصيركم أيها الشجعان

صرخت روحي بالأغاني

***

أيها الأبطال الأباة

أيها الفدائيون..

سأنال معكم شرف الفداء

وسأجبل تراب وطني المقدس

بدمي..!!

***

3 ـ وصية أمي

علمتني أمي الشجاعة

علمتني أن أحيا في مصير الواقع

في دوامة معركة قاسية

قد نغيب في رياض الشهداء

فلا تحزني لأجلي يا أمي.

***

لا يتم عرس بلا بذل وعطاء

ولا يتحرر الوطن بلا معركة وقتال

لا تتوهج الحرية بلا دماء

ولن نتأخر عن استمرار حربنا الشعبية

حتى يتألق شعارنا إلى الأبد

***

سنعيد الأرض المغتصبة

سنحرثها.. ونفلحها ثم نزرعها

لا تهتمي أبداً من أجل لقمة الخبز

سيكون لك.. منزل جميل

ولن تشاهدي سقفاً من القش

***

سننطلق مع مبادئنا الاشتراكية

حتى نرفع معالم بلادنا

وتسود الحرية

في ربوع وطننا



الغراب

إدغار آلان بو

ما أن نشر الأديب الأمريكي إدغار ألان بو قصيدته (الغراب) سنة 1845 حتى استقطبت القراء بشكلٍ كبير وأكسبته شهرةً أدبيّةً واسعة جاوزت حدود موطنه لتصل إلى أوروبا وغيرها. وقصيدته هذه سردية إيقاعيّة يتحسّر فيها على حبيبته الفقيدة (لينور) ويأمل لقائها في نعيم غامض بعيد بينما يناجي غراباً يرى فيه رسولاً يُنبئ بالآتي والمُنتهى.

وعلى الرغم من أسلوبها القصصي السَّلِس. إلا أن القصيدة تخفي في طياتها رمزيةً أعمق وأبعد مما قد يظن القارئ الطارئ عليها؛ فهي تنطلق من الرثاء الرومانسي الرقيق لتفضي في النهاية إلى تأملات وتساؤلات وجودية تعكس صراع الإنسان في معرفة حقيقة حياته واستكناه مصيره.

فمن خلال نصٍ شعري ذي بنية سردية بسيطة وفي الوقت ذاته الوقت متناهية في التنميق الفني والموسيقي، يَلج بو إلى أعماق النفس البشرية المتأهّبة نحو الأمل والوجدان ليتمثّل اختلاجاتها وما يتنازعها من شكوك تصطدم بلعنة الوجود في ظل اليأس والواقع والقدر.

فالراوي في القصيدة مولّه لهيف الفؤاد غير قادر على قبول فراق وموت محبوبته التي يصفها بأسمى وأقدَس الأوصاف، فإذ به يخالها تُبعَث إليه من رقادها كأنما هي تحيا من جديد لتطلَّ عند باب حجرته وتسلو آلامه. لكن القناعة المطلقة بذلك تستعصي على عقله الباطني المتجسّد بكيان الغراب الذي يتجاوب مع تداعي خواطره وتساؤلاته! فتجري القصيدة المسبوغة بالذهول على ثنائية صراع العقل مع ذاته والوعي مع اللاوعي، ويبقى الراوي في النهاية أسير أفكاره وآلامه، تعذّبه هواجس الذاكرة والموت وأسئلة المصير والانبعاث، وتظلُّ روحه عائمةً ما بين الأمل واليأس والشك واليقين، لا ترى لها إلا خلاصاً غنوصياً عبر المعرفة الروحية الماورائية للخلق والوجود.

و تندرج هذه القصيدة ضمن أدب الرومانسية السوداء الذي انبثق في منتصف القرن التاسع عشر ليكون ردّاً على إيديولوجيات الفلسفة المتعالية (transcendentalism) التي نشأت مع إيميرسون وآخرين واتسمت بالتفاؤلية والإيجابية والروحانية في حين تنطبع الرومانسية السوداء بالظلامية والتشاؤمية حيال الطبيعة والخلق ومكونات الشر في الوجود.

و يدوّن بو في مقالته التي نشرها لاحقاً بعنوان (فلسفة التأليف) بأنه قصد أن يبلور فكرة تعذيب النفس في قصيدته هذه التي يقول أنه كتبها بطريقة منهجية دقيقة كي تروق على السواء لكل من النقاد والذائقة الشعبية العامة. وتعدُّ (الغراب) الآن إحدى القصائد الأكثر شعبية في الأدب الأمريكي وما تزال حتى هذا الوقت تفتن القراء وتترك أثرها المميَّز في نفوسهم.

الغراب

ـِفِ منتصف ليلٍ موحشٍ يوماً ، حين كنتُ أتأمّل واهناً سَئِماً
كتباً قديمةً وطريفةً تحوي معارفَ مَنسيةً ،
و حين كنتُ أنوسُ غافياً تقريباً ، تردّد قَرعٌ فجأةً
كأنه من أحدٍ يَطرُقُ برفقٍ باب حجرتي
فتمتمتُ: ' إنه زائرٌ ما يقرع باب حجرتي
هذا فحَسبُ ولا أكثر إطلاقاً. '

أذكرُ تماماً أن كانون أوّل القارس كان حينها
و كلُّ جذوةٍ تخبو كانت تخطُّ على الأرض طيفها.
تمنيتُ الغدَ بلهفة وكنتُ أنشدُ أن أستمِدَّ عبثا
من كتبي توقفاً عن الحزن ـ حزنٌ على الفقيدة لينور
على الفتاة الفريدة المتألّقة التي سمّتها الملائكة لينور
و ما عادَ لها ذِكرٌ هنا إطلاقاً.

و الحفيفُ الناعمُ الكئيبُ المُريبُ لكلِّ ستارةٍ بلون الأرجوانْ
راعَني وأفعمني بأهوالٍ غريبةٍ ما عَهدتها قبل الآنْ
فوقفتُ أردِّدُ لأسَكِّن ما ـِفِ قلبي من خفقانْ:
' إنه زائرٌ ما يلتمسُ ولوج باب حجرتي

زائرٌ متأخرٌ ما يلتمس ولوج باب حجرتي
هذا ما هنالك ولا أكثر إطلاقاً.'

و للتوِّ غدَت نفسي أقوى وما عادت تتردَّدُ بالمُطلَقْ
فقلتُ: 'سيدي أو سيدتي أستميحكم العذرَ بصدقْ
لكني بحقٍ كنت أغفو وأنتَ جئتَ تطرق برفقْ
جئتَ تقرعُ باب حجرتي، بكُلِّ هَوْنٍ تقرعهْ
فبالكادِ أدركتُ سماعكَ'- وهنا شرَعتُ الباب على وِسعهْ
فكان الظلامُ لا أكثر إطلاقاً.

مُحدّقاً في عمق الظلامِ، وقفتُ هناك مَلِيَّاً، متسائلاً، مرتاعاً
مرتاباً، حالماً أحلاماً لم يجرؤ بشرٌ على حُلمها بتاتاً؛
لكن الصمتَ كان مُطبِقاً، ولا الظلام أفشى أَمارةً
و الكلمة الوحيدة التي قيلت هناكَ كانت الكلمة الهامسة 'لينور'!
هذا ما همستُه وقد رَجَّع الكلمةَ صدىً دمدمَ 'لينور'!
مُجرَّدُ هذا ولا أكثر إطلاقاً.

عائداً إلى الحجرةِ وروحي كلّها تجيشُ بداخلي،
و إذ بقرعٍ أعلى قليلاً يبلغُ مسامعي.
قلتُ: 'إنه حتماً شيءٌ ما على شبكيّة نافذتي؛
لِأنظر إذاً ما هنالكَ وأجتلي هذا اللغز
ليَركُن فؤادي وَهلةً وأجتلي هذا اللغز
إنها الريح ولا شيء إطلاقاً!'

فتحتُ المصراع بقوّة وإذ، بحركاتٍ ورَفّاتٍ عدَّةْ،
ولجَ غرابٌ مَهيبٌ من الأيام الخوالي التقيَّةْ
لا أدّى انحناءة احترامٍ ولا توقّف أو مكث لبُرهةْ
إنما بسيماء سيّد أو سيّدة جثم فوق باب حجرتي
جثم على تمثال بالاس النصفي[1] فوق باب حجرتي
جثم وجلس ولا أكثر إطلاقاً.

و إذ ذاك الطير الأسود يُحيلُ للابتسام أهوائي الشجينةْ
بما اتشح به من هيئةٍ صارمة ولياقة رزينةْ،
قلتُ: ‹مع أنَّ عُرفَكَ نَتيفٌ وحليقٌ، فإنك حتماً لستَ جبانا.
غرابٌ مُريعٌ مَقيتٌ وهَرِمٌ قادمٌ من الشاطئ الليلي
قل لي ما هو اسمكَ المُوَقّرُ على شاطئ الليل الجحيمي؟›
قال الغرابُ: ‹إطلاقاً.›

ذهلتُ كثيراً لسماع هذا الطير البغيض حديثاً بهذي السهولةْ
مع أن جوابه كان ذا معنىً بسيطٍ وصِلةٍ ضئيلةْ؛
فلن نختلفَ بأنَّ أيّاً من الكائنات البشرية الحَيّةْ
ما تَبارَكَ يوماً برؤية طائرٍ فوق باب حجرته
طائرٍ أو حيوان على التمثالِ المنحوتِ فوق باب حجرته
مع اسمٍ مثل ‹إطلاقاً.›

[1] بالاس: آلهة الحكمة عند الإغريق.

لكن الغراب الجاثم وحيداً على التمثال الرصين ما قال البَتَّةْ
سوى تلك الكلمة، كأنما أفاضَ روحه في تلك الكلمةْ.
ما نَبِسَ شيئاً بعدها ولا رَفَّت له ريشةْ
إلى أن تمتمتُ بلَأيٍ: 'أصحابٌ غيركَ وَلّوا من قبل
و في الغد سيفارقني كما ولّت آمالي من قبل.'
فقال الطائرُ: 'إطلاقاً.'

جافلاً لانقطاع السكون بردٍّ مؤاتٍ منهُ،
قلتُ: 'لا شكَّ أن ما نطقه هو كلُّ ما يختزنهُ
التقطهُ من سَيِّدٍ ما تَعِسٍ لمحنةٍ عاتيةٍ لاحقتهُ
لاحقتهُ أسرع فأسرع حتى حملت أغانيهِ لازمةً فرديّةْ
حتى حملت مراثي آمالهِ تلك اللازمة الشجيّةْ
و التي هي "إطلاقاً".'

لكن الغراب ظلَّ يحيلُ للابتسام أشجان روحي
فجذبتُ تَوّاً كرسيّاً مُوَسَّداً قبالة الطير والباب والتمثال النصفي
و من ثمَّ شرعتُ أربطُ لدى الانغمار المخملي
خيالاً بخيال، مُمعِناً بما قصدَ هذا الطير المشؤوم من الماضي
هذا الطير المقيت البغيض المُريع المهزول والمشؤوم من الماضي
ما قصدَ بنعيق 'إطلاقاً.'

و هكذا جلستُ مستغرقاً بالتخمين، لا أتفوّهُ بنَسْجٍ لفظي
للطير ذي العينين الناريتين اللتين اشتعلتا في جَوفِ صدري؛

بهذا وبأكثر جلستُ أتكهّنُ مُسنِداً بارتياحٍ رأسي
إلى بطانة الوسادة المخملية التي يرمقها ضوء المصباح،
لكن على بطانتها البنفسجية المخملية التي يرمقها ضوء المصباح،
هيَ لن تستندَ، آه، بعد اليوم إطلاقاً!

ثم خُيِّل إليَّ أن الهواء تلَبَّدَ وتعطَّرَ بمبخرةٍ خَفيَّةْ
تؤرجحها ملائكةٌ رَنَّ وَقعُ خطاها على الأرض اللّبْديَّةْ
صحتُ: 'ربّكَ منحكَ بهذي الملائكة التي بعثها لكَ يا شقيًّا
راحةً - راحةً وشرابَ سُلوانٍ من ذكرياتكَ عن لينور!
فتجرَّع وتجرَّع هذا الشرابَ العذبَ وانسَ هذي الفَقيدة لينور!'
قال الغرابُ: 'إطلاقاً.'

قلتُ: 'أرسولٌ! أشريرٌ أنتَ! تظلُّ رسولاً أكنتَ طيراً أم شيطاناً!
سواءً قَدِمتَ غاوياً أم قذفتكَ عاصفةٌ إلى الشاطئ هنا
على هذي الأرض القَفْر المسحورة، وحيداً لكنْ مِقدَاما
على هذا البيت المسكون بالرعب- قل لي بصدقٍ أتوسلكَ
هل هناكَ - هل هناكَ بلسمٌ في جلعاد؟[2] قل لي- قل لي أتوسلكَ!'
قال الغرابُ: 'إطلاقاً.'

قلتُ: 'أرسولٌ! أشريرٌ أنتَ! تظلُّ رسولاً أكنتَ طيراً أم شيطاناً!
بحَقِّ السموات المَقْبيَّةِ فوقنا وبحَقِّ الإلهِ الذي نعبدهُ كلانا

[2] جلعاد هي التسمية القديمة للمنطقة الواقعة شرق نهر الأردن، والسؤال عن وجود بلسم في جلعاد مقتبَس من الكتاب المقدّس.

قل لهذي الروح المُثقلة بالحُزنِ إن كانت في النائيةِ عَدْنَ
ستعانقُ فتاةً مُقدّسَة سمّتها الملائكة لينور
ستعانقُ فتاةً فريدةً متألّقة سمّتها الملائكة لينور؟'
قال الغرابُ: 'إطلاقاً.'

'لتكن تلك الكلمةُ شارة فراقنا أيها الطير أو العفريت' صرختُ واثباً
'إرجع للعاصفةِ ولشاطئ الليل الجحيمي فوراً!
لا تُخلّف أية ريشةٍ سوداء أَمارةً لِما نطقته روحكَ كذباً!
دع وحدتي بسَكينة وابرح التمثالَ فوق بابي!
إنزَع منقاركَ من فؤادي واغرُب بكيانكَ من بابي!'
قال الغرابُ: 'إطلاقاً.'

و دونما حَراكٍ لازال الغرابُ يجثمُ
على تمثال بالاس الكابي فوق باب حجرتي يجثمُ
و في عينيه كلُّ مخايل شيطانٍ يحلمُ
و ضوء المصباح الذي ينساب فوقه يلقي ظلّه على الأرض
و روحي من ذاك الظلِّ العائمِ على الأرض
سوف لن ترتفعَ إطلاقاً!



ليلة لذيذة

جكر خوين

جكر خوين: من أبرز شعراء الأكراد، يعدّ مدرسة في الشعر الكردي.

اسمه: ملا شيخموس حسن محمود علي، ولد في قرية هساري في كردستان تركيا 1903، ومات في السويد 22/10/1984، ودفن في بيته بمدينة القامشلي.

ومعنى جكر خوين: القلب الدامي.

الشاعر:

ما العهدُ..؟

ما الفرمانُ!؟

ما الصرخاتُ..

ما الدواءُ.. الدواءُ؟

الأنثى:

..أنا..

..معاً في الليل نحيي الحبّ بالقبلات

لكنْ دونما عضٍّ!

الشاعر:

..وتسحبني إليها.

..ذا الجمالُ

وذا التألقُ

هاج صدري كي يضمّهما ،

وقمتُ بعَضٍّ خدَّي فتنةٍ

توحي بوسع الكونِ

قالت: لم أكن أرضى بعَضٍّ

هذي طباعُك لم..

ولن ترضي

وما تقضي.. لنمضي.

الشاعر:

الليلُ أسودُ

..أمسكتْ بيدي ،

وقادتني إلى حريةٍ

بستانها ظلّ شفيفٌ أزرقُ ،

وخريرُ ماءٍ ،

..سكّرٌ من صوتها يتدفّق ،

خصلاتُ شَعر حبيبتي

حبقٌ يُنسِّم وجهَها.

نمشي.. ونركضُ

ثم نحلم.. ثمّ نضحك

كي نصيرَ كـ"مَمْ وزينْ"*

هي حلوةٌ ولذيذة هذي الحياة

إذا قضينا ليلة

أو ليلتينْ.

* مَمْ وزين: قصة حبّ كردية لأمير شعراء الأكراد "أحمد خاني" ترجمها وصاغ بنيانها القصصي الدكتور محمد سعيد رمضان البوطي، وبطلا القصة: مم وزين.



كيف أردت أن أصبح كاتباً..

الكاتب الأفغاني: عـزّام زريـاب

أذكر أنني كنت أدرس في السنة الأخيرة من المرحلة الثانوية. كان عمري تسعة عشر عاماً والمستقبل يتراءى إليّ زاهياً، واعداً.

أحببت أكثر ما أحببت الكتب وقد غطيت جدران غرفتي الضيقة بصور عظماء الكتاب: كان ((بوشكين)) يتطلع إلى المدى البعيد بنظرته الشامخة؛ في حين كان دوستيفسكي، يفكر متجهماً بأمر ما لافّاً ساقاً على ساق؛ أما ((ديكنز)) النحيل فكان يجلس خلف مكتبه متخذا وضعية مريحة؛ وكان ((جاك لندن)) يقف ، بقامته الضخمة المتينة، على عتبة بابه مالئاً إيّاها؛ في حين كان ((صادق هدايات)) يحني رأسه مستغرقاً في أفكاره.

كان في إمكاني أن أمضي الليالي والنهارات جالساً مع الكتب، خالقاً لنفسي عالماً وأناساً وأحداثاً جدداً. طبعاً لم أعجب دائماً بكل ما في هذه الكتب، ففيها ما يثير الضحك وما يثير الشجن. لكن يا للمدرسة! فبقدر ما كنتُ أنغمس في عالم الكتب بغاية السهولة والبساطة بقدر ما كانت تبدو لي المعادلات الكيميائية والمعادلات الرياضية من ذوات المجاهيل الثلاثة وجيب الزاوية وجيب تمام الزاوية مبهمةً وشائكةً، بل وبسببها ضقت ذرعاً بالمدرسة ككل.

كنت، في الصف، أجلس في المقعد الأخير، أتابع بعيون زائغة مدرس الهندسة

و هو يكتب الحروف والأرقام على السبورة فتبدو لي خطوطاً دقيقة تتقافز عليها ضمن سياقٍ فوضوي. وحين كان المدرس ينتهي من كتابة ما يبدو لي ((خبيصة)) عجيبةٍ من الحروف والأرقام التي تملأ السبورة كلها، كنت أشعر كأنني خبلت تماماً.

ـ حلّوا المسألة ـ كان المدرس يخن بصوته آمراً وهو يمسح يديه بالخرقة.

كان الجميع ينكبون فوق دفاترهم ويصرون برؤوس أقلامهم على الدفاتر. وحدي أنا رحت أنقل بصري ببلاهة بين السبورة ودفتري النظيف.

فيقول المعلم مغتاظاً:

ـ مالك؟ أأنت مرة أخرى لم تفهم شيئاً؟

فهمت... فهـ... لم... لم أفهم! ـ وأعترف غاصّاً بكلامي.

فيرميني المدرس بنظرة ساخطة:

ـ أي شيء لم تفهمه؟

أغمغم قائلاً:

ـ شيء صعب، غير مفهوم، مشوش...

ويضج الصف بالضحك، فيقول المدرس:

ـ انظروا إلى هذا الأحمق! المسألة بنظره ((تشويش)). ألا تخجل؟ أفي رأسك مخ أم تبن؟ إذا كان لديك مخ دعه يعمل وإذا كان لديك تبن فانصرف من هنا. هذا أسكن لنفسك ولنا جميعاً.

شعرت بالمهانة لدرجة البكاء. وهنا تذكرت عبارة حفظتها من أحد الكتب المقروءة:

ـ لقد أهنتم الإنسانية بشخصي. يجب احترام الإنسان!

ـ يا لفخامة التعبير! ها قد أهنت الإنسانية بشخصه ـ قال المدرس مستغرباً ثم أضاف وهو يقترب من الباب... ـ أنت حر، الله معك. هي ذي العتبة. اذهب وانقل تحياتنا لإنسانيتك!... لم يتبقَّ لي سوى أن أجمع كتبي ودفاتري وأنسلّ خارجاً خائر القوى على وقع ضجة الصف الشبيهة بضجة الشلال. صفقت الباب ورائي بقوة لاعناً، في نفسي، الكون بما فيه.

فتح المدرس الباب وصاح من خلفي:

ـ بالمناسبة، هذا ((التشويش)) الذي تشكو منه يشكل الأساس للعلوم!

سمعت، وأنا أقف قرب الباب، ما يقوله عني على وقع قهقهة رفاقي في الصف، ففتحت الباب وصرخت:

ـ لكن ها أنت لا تعرف دوستيفسكي!

ـ تباً لك ولصاحبك دوستيفسكي! انقلع من هنا!

خف المدرس نحو الباب، فمشيت في البهو مسربلاً بالعار وأنا ألعن العلم المسمى بالهندسة.

ظلت أصوات ضحك رفاقي اللاذعة تضج في أذني. فكرت: ((لا يتعدى أفقهم جميعاً أفق الصيصان، ماذا يرتجى منهم؟)). استكنت تدريجياً والتصقت أكثر فأكثر بالكتب مبتعداً عن المعادلات الجبرية ومسائل الكيمياء والهندسة.

أكملت، مع ذلك دراستي الثانوية. لم تكن لفرحتي حدود. من الآن فصاعداً لن يرغمني أحد على متابعة قفزات الخطوط والأرقام والحروف على سبورة الصف. كل متاعبي أضحت ورائي. حين قلت لأمي إني أكملت دراستي الثانوية قالت لي:

ـ ماذا تريد أن تعمل الآن؟

ـ لا شيء.

سُمعت خطوات أبي، ثم ظهر شخصياً. بدا مثل ((جاك لندن)) وقد ملأ عتبة الباب بقامته. تطلع إلينا كعادته بلا مبالاة. سكتُّ وصمتت أمي، فتساءل الأب:

ـ ما القضية؟

قلتُ فرحاً:

ـ لقد أتممت دراستي الثانوية.

قال أبي على مهل وهو يقترب مني:

ـ أنت، للآن، لم تستوعب حقيقة جوهرية.

ـ أي حقيقة؟

ـ حقيقة أن قيمتك تساوي "بول"!*

ـ لقد تخرجت، هي ذي شهادتي ـ في بداية الجملة ـ نلت عشرة بالأدب وكذلك بالتاريخ.

ـ يا الله!

ـ وحتى في الكيمياء والهندسة أنا راضٍ عن علاماتي.

أخذ أبي شهادتي. أدارها مدةً بين يديه ثم طرحها في الزاوية.

ـ ماذا تفعل؟ إنها شهادة!

ـ قلت صارخاً وقد خيل إليّ للحظة أن أبي تحول مدرساً للهندسة وغرفتنا أضحت صفاً. ومن جديد تراقصت أمام عيني الحروف والأرقام بشكل فوضوي.

ـ صرخ الأب ـ إن رأسك محشوة بالتبن! المدرس.

صرخت مجيباً:

ــ لا، رأسي غير محشوة بالتبن! أنا أعرف جيداً تورغينيف، أعرف ستاندال... مجرد أنني لا أفهم جيداً ذاك ((التشويش)) ... وما فائدة تلك الهندسة كلها؟!

* البول: أصغر وحدة نقدية أفغانية.

- رنّ صوت أمي الخائف. - ما بالك؟ علام تصرخ؟

رفع أبي الشهادة المُدعوكة عن الأرض. أشعلها بعود ثقاب ثم قرب الورقة المشتعلة من وجهي. تطلعت إليّ عيناه اللامباليتان الميّالتان إلى السخرية عبر اللهب الذهبي ثم قال:

- اسمعني. ستسجل في كلية الطب. ستدرس لتصبح طبيباً. هل فهمت؟ تعلّمْ كيف تكسب المال، الكثير من المال - وتحولت اللامبالاة في عيني والدي، فجأة، إلى شعلة ملتهبة!

- وما حاجتي للكثير من المال؟ - وارتجف صوتي.

- انظروا إلى هذا الأبله! - وضرب أبي قبضةً بقبضة - يتساءل عن سبب حاجته إلى المال؟! أحقاً لا تريد أن تصبح رجلاً معتبراً؟ رجلاً يحترمه الجميع. الثروة والاحترام متلازمان، دائماً - ثم تابع القول - آمل ألا يكون رأسك فارغاً!

دافعت أمي عني قائلة:

- طبعاً، لا.

قاطعها أبي:

- اخرسي. أريد أن أفهم، حالاً، ماذا في رأسه.

صرخت وقد نفد صبري:

- في رأسي مخ.

- إذاً، يجب أن تدرس الطب!

أضحت نبرة صوت أبي حنونة بل متوسّلة.

- توجهت أمي إليّ بكلامها خجلة - ادرس الطب... لعلك...

- قاطعها أبي من جديد — اخرسي فليتكلم هو بنفسه!

أظلمت الدنيا في عيني. تقافزت الحروف والأرقام أمام عيني من جديد وخُيّلَ إلي أنني أسمع صوت مدرس الهندسة، فصرخت بكل ما أوتيت من قوة:

- لا أريد أن أدرس الطب. لا أريد أن أصبح طبيباً ولا حاجة لي بالنقود!

ظننت أن أبي سيتميز غيظاً لكنه بدا، على عكس ما توقعت، مستكيناً.

ـ أنت تحتاج إلى النقود. نحن بحاجة للنقود. النقود ضرورية لأمك ولي ولنا جميعاً.

ـ قلت بثبات ـ لا أريد أن أصبح طبيباً كلٌّ وما فُطر عليه!

ـ أية مهنة ستمتهن؟ ـ رفع أبي صوته من جديد.

ـ أريد أن أصبح كاتباً!...

ساد الصمت للحظة. ثم تقدم والدي نحوي على مهل، أمسك بي من ذقني واقتادني إلى النافذة ليرى معاني وجهي جيداً ثم أعاد سؤاله إليّ ذهلاً:

ـ ماذا قلت؟ ماذا تريد أن تصبح؟

ـ كاتباً... كاتباً...

ـ وماذا يعمل الكتاب؟ وما هو دخلهم؟

ـ لماذا تتحدث دائماً عن النقود؟ العمل والإبداع هما المهمّان. أما النقود فليست كل شيء.

انفجر أبي غضبا:

ـ أنت أحمق بحق!

انبرت أمي تسأل:

ـ ما معنى كاتب؟

أجبت بحماس:

ـ إنه يكتب، أتفهمان، يكتب، هو ذا عمله!

ـ تريد أن تصبح كاتباً موظفاً؟

تملّكني الضحك:

ـ لا، الكاتب هو غير الموظف.

ـ تريد أن تصبح موظفاً كبيراً؟

ـ لا، لا. أريد أن أصبح كاتباً. يا إلهي كيف سأشرح لكما ذلك؟! هل سمعتما عن ((بلزاك)) و((تشيخوف)) و((غوغول))؟ كان هؤلاء كتّاباً وقد كتبوا روايات وقصصاً...

سألني أبي:

ـ عمّ ستكتب؟

ـ كيف "عم "سأكتب؟ عني وعنك، وعن أمي والجيران!

تساءل أبي بشيء من الفضول:

ـ وما هو مصير كتابتك؟

ــ سيطبعون قصصي في المجلات، وكل من سيقرؤها سيتعرف، من خلالها، على نفسه والمحيطين به...

ـ الآن أضحى كل شيء واضحاً لي، تريد أن تفضحنا أمام الناس ـ انتقل أبي إلى الصراخ المفتت للأعصاب ـ لماذا لا تريد أن تصبح طبيباً؟ رجلاً معتبراً محترماً بين الناس؟

ـ لماذا لا أريد؟ بل أريد. إنما عمل الطبيب لا يناسبني .

☆☆☆

و مع أننا أسرفنا في الجدال، لم أستطع إقناع والدي بصحة موقفي. ومنذ ذلك اليوم بدأت أعمل في التأليف. كانت تمرّ أمامي، في المخيّلة أرجوحةُ الناس: المشوهين والجميلين. الصالحين والطالحين، الفقراء والأثرياء ـ وكلهم كانوا يسعون للوقوع على الورقة. رسمت المخيلة الكثير من الأحداث.

لكن بعد أن أصبحت قصتي الأولى جاهزة، أعدت قراءتها وفهمت أن لا نفع منها. مزقتها وجلست وراء الطاولة. أنجزت قصة أخرى، قرأتها بتمعن، ومن جديد أصبت بخيبة الأمل. رحت أذرع الغرفة جيئة وذهابا وأنا أتطلّع إلى صور الكتّاب.

همستُ إلى دوستيفسكي ـ كيف خلقتم أبطالكم؟ ومن أين استقيتم مواضيعكم؟ ـ وكان الجواب ـ الصمت.

مرت الأيام. هزلت، شحب وضمر وجهي، لكنني لم أنقطع عن الكتابة. لم أكن أرى والدي إلا لماماً. قالت أمي إنه غاضب عليّ كثيراً: لقد حطمت كل أحلامه بالنجاح والسعادة. حتى إنه كان يصرخ أحياناً في منامه لاعناً إياي. توسلت والدتي إليّ أن أدرس الطب، لكنني تمسكتُ بموقفي.

أخيراً حملت، ذات يوم، قصة من قصصي وتوجهت إلى إدارة تحرير إحدى المجلات. رأيت في المكتب الذي دخلت، وأنا أرتجف خوفاً، عدداً من العاملين. كان بينهم رجل نحيف يرتدي نظارات وقبعة قديمة من فرو ((استراخان)). تمتم بعد أن رآني:

ـ ما حاجتك؟

ـ لقد أحضرت لكم قصة.

ـ أعطني إياها ـ ومدَّ المحرّرُ يده ليتناول القصة. وضعها على طرف طاولته، لكنه نسي أمري واهتمّ بأظافره.

قلت بشيء من التردد:

ـ هل ستنشر القصة؟

رمى المحرّرُ مقصَّ الأظافر على الطاولة بحدة وامتلأ وجهه غيظاً:

ـ لا مفر منكم. ما لكم جميعاً تلحّون عليّ؟ كيف يمكنني أن أقول لك فوراً هل ستنشر. أم لا؟ أم أنك تود أن أذهب إلى المطبعة بنفسي وأقف فوق رأس منضّد الحروف؟ وربما كان علي أن أقرأ مسودة الطباعة وأحدد المكافأة المستحقة لهذه القصة؟

ـ غمغمت لست بمذنب... أقسم بالله العظيم لست بمذنب! وهربت مسرعاً من الغرفة.

انهارت آمالي كلها دفعة واحدة. تملّكني يأسٌ مطبق وفهمت أن أحلامي عن المستقبل كانت برّاقة جداً. بعد ما يقارب اليومين قصدت إدارة التحرير مرة أخرى حيث استعدت قصتي وعليها ملاحظة ((لا تتوفر إمكانية النشر)). مشيت على غير هدى محطم الفؤاد. حين ثبتُ إلى وعيي ألفيت نفسي خارج المدينة ولا أحد حولي. توقفت على ضفة الجدول. مزقت قصتي ورميت قصاصاتها في الماء. طفحت عيناي بالدموع قررت ألا أكتب بعد ذلك وأن أجد عملاً آخر. قلت علني سأدرس الطب.

حين عدت إلى البيت خُيّل إلي أن الكتّاب ينظرون إليّ من على جدران غرفتي مقرعين إياي شاجبين نفاد صبري. وبدا لي أن ((جاك لندن)) يقول:((لا

شك أنك قرأت ((مارتن إيدن))؟ خذ عبرة من بطلي!)). ففكرت: ((لا، مع ذلك، سأصبح كاتباً!)) حملت، في اليوم التالي، قصة جديدة إلى مجلة أخرى، وهناك وجدوا لدي بعض الموهبة لكنهم قالوا إنهم ينتظرون مني الأفضل. ومن جديد انكببتُ على العمل. حملت قصة أخرى إلى المجلة الأولى، لكن بعد ما يقارب الثلاثة أيام أعادوها إلي قائلين إنها ضعيفة جداً. حملت إليهم قصة غيرها فأعادوها أيضاً. أصبحت أعرف كل موظفي المجلة، بل صرت أحييهم عندما كنت ألتقي بهم مصادفة في الشارع، لكنهم أصروا على عدم نشر قصصي.

ذات مرة دخلت إليّ والدتي، وكان وجهها شاحباً قلقاً:

ـ أبوك مريض، لم ينم طوال ليلتين متتاليتين. حبّذا لو أسرعتَ في استدعاء الطبيب!

حين دخلت برفقة الطبيب إلى غرفة أبي، كدت ألا أتعرّف إليه، صفرته ونحوله.

ـ تساءل أبي ملتفتاً نحو الطبيب. من هذا؟

ـ قالت أمي ذلك بهدوء. الدكتور. لقد جاء يفحصك

ـ سأله أبي بتيقظ. أأنت طبيب؟

ـ أجل. ماذا؟ وهل...

ـ ألديك بيت؟

ـ لديّ.

بدا لي أن الطبيب قد امتعض.

ـ وسيارة؟

ـ وسيارة.

ـ سأله أبي متحفزاً ـ كم تكسبون في الشهر؟ فاحتدم الطبيب غيظاً.

تدخلت قائلاً:

ـ اسكت، أرجوك!

ـ قاطعني أبي مهتاجاً ـ اخرس انظر إلى هذا الرجل إنه طبيب، درس الطب! لديه بيته وسيارته الخاصة... حسن، قولوا كم تكسبون في الشهر؟

ـ أبي، لا حاجة لذلك.

ـ اخرس!

ـ أجننت؟!

ـ خرج أبي عن طوره وراح يرتجف سخطاً ـ يا إلهي يحسبني مجنوناً! انصرف من هنا! لماذا جئت؟ انقلع... أيها الكاتب!

زرقه الطبيب بإبرة في ساعده. بعد فترة قصيرة استغرق أبي في نوم عميق.

ـ يشكو من كآبة نفسية. إنه بحاجة ماسة للراحة! ـ قال الطبيب ذلك ثم كتب له وصفة وخرج.

☆☆☆

وأخيراً حلّ يوم قيل لي فيه إن آخر قصة قدمتها قد قبلت للنشر. لم يتسع لي مكان جراء فرحي العظيم. انتظرت بنفاد صبر صدور العدد. اشتريت نسخة ورحت أقلبها بحركات محمومة، وحين وجدت قصتي لم أستطع أن أحبس صيحات الفرح. كانت قصتي وتحتها يتربع اسمي. وأخيراً! أخيراً أصبحت كاتباً!

أسرعت إلى البيت وأنا ألوح بالمجلة. اندفعت نحو أمي:

ـ انظري، لقد طبعت قصتي!

تطلعت صامتةً إليّ ثم إلى الكلمات التي لا تفقه فيها شيئاً وابتسمت. لمعت عينا والدتي حباً وافتخاراً. حينذاك فقط أدركت للمرة الأولى أنها وحدها التي تفهمني. مرت أيام عدة. أطلّت أمي عليّ من جديد. وضعت يدها على رأسي منقبضة النفس، مهتزة الشفتين.

ـ أكتبُ الآن قصة أخرى تسرد حكاية أرملة... ـ قلت ذلك وأنا أتكلف الابتسام.

ـ قالت أمي دونما استعجال ـ اكتب يا بني! اكتب عما تشاء! لكن على أية حال يجب أن تكسب النقود، فأبوك طريح الفراش منذ أسبوعين والبيت خاوٍ!

ـ سأمضي إلى المجلة وأتلقى أتعابي!...

في إدارة التحرير اندفعت أتنقل بين الطوابق تارة للأعلى وتارة للأسفل، من غرفة إلى أخرى. وأخيراً وبعد أن جمعت تواقيع عدة تلقيت المكافأة. كانت النقود من القلة بحيث أشعرتني بالخجل. وبعد أن وصلت إلى البيت تسللت إلى غرفتي الصغيرة وجهدت ألا تقع عينا والدتي علي. كما خيل إليّ أن الكتّاب يشعرون بالخجل من أجلي.

تعالى الضحك فجأة. ضحكك دوستيفسكي أولاً وبعده قهقه الآخرون ثم ، أخيراً، ضحكت أنا.

فجأة سكن كل ما حولي. أطل أبي من الباب. كان وجهه شاحباً وجسده يهتز، وكي لا يسقط تمسك جيداً بالباب. ومن خلف ظهره أطلت أمي الشاحبة اللون.

- سمعت صوت أبي الصاخب - انقلع!...لم يعد لدي من ولد! لا أحد لي!... انقلع... لا حاجة لي بك أيها الكويتب.

- صحتُ - لكن، فيما ، فيما أنا مذنب؟!

- لقد ربيتك بعرق جبيني لتصبح، على الأقل، إنساناً، لتكون سنداً أستند إليه. لكنك... ماذا أضحيت... لا شيء - والتفت أبي نحو الحائط وهو يتنفس بصعوبة كبيرة - ماذا أفعل بهذه الصور كلها؟ بكتّابك الصغار؟

وراح يمزق الصور من على الجدران.

- ماذا تفعل؟ ماذا تفعل؟ - أردت أن أمنع أبي عن فعله، لكنه أبعدني بحدة. دعك الصور الممزقة وقذف بها من النافذة ثم طارت كتبي إثرها.

هرعت إلى الشارع. كان أولاد الحارة قد اجتمعوا حول الكتب والصور الممزقة. رحْتُ أجمع الكتب.

- صرخ أبي عبر النافذة حاولْ أن تطعم نفسك بنفسك! ثم أغلق صفقيها بشدة.

سمعت صوت قفل الباب بالمفتاح. تطلع الأولاد إليّ بذهولٍ وبحنوٍّ طفلي. سألني أحدهم:

- علام طردك والدك؟

ـ لأنني كاتب.

ـ وهل هذا أمر سيئٌ جداً؟

ـ بل هو عار كبير. الكاتب رجل لا يستطيع أن يكسب خبزه كفاف يومه.

قال صبيّ آخر وكأنه يعزّيني:

ـ حسن، جدْ عملاً آخر! صرْ لحاماً مثلاً!

ـ طبعاً سأسعى لأعمل. وقد أعمل جزاراً!

ـ أخي الأكبر جزّار وأبي يحبه كثيراً ـ قال الصبي ذلك وهو يساعدني في جمع الكتب ثم أضاف:

ـ أتريد أن أحدث أخي ليأخذك مساعداً له؟

ـ سأفكر ـ ابتسمت بمرارة. حزمت الكتب ومضيت. لكن إلى أين؟ لا أدري. أرغب في الطعام وحدّة الجوع تشتدّ أكثر، فأكثر.



ما يطلبه القرويون

ناتاليا ميليوخينا

دخل ذات مساء قرية «يفسييفكا» مع اقتراب الشتاء من نهايته ضيف غير منتظر - جدٌّ قصير القامة ومتين البنيان وفي السبعين من عمره؛ وكان «فاديم» ينظف الزنقة من الثلوج حين راح الكلبان «توبول» و«يامال» ينبحان نباحًا مروعًا. خبط الرجل المجهول على أبواب الأكواخ كلها بلا تمييز. وكأنه لم يلحظ أن الممرات المؤدية إليها مغطاة بثلوج لم تطأها قدم. وأن مناديل الندى المتجلد الدائرية ملتصقة بالنوافذ؛ وحين عبر مخترقًا كثبان الثلج إلى مدخل كوخ آل «مالنيكوف» المتوفين منذ زمن راح يطرق الباب يائسًا:

- «آنا ستيبانوفنا»! يا «آنا ستيبانوفنا»!

ألا تحتاجين إلى تقطيع الحطب؟

دخل ذات مساء قرية «يفسييفكا» مع اقتراب الشتاء من نهايته ضيف غير منتظر – جدٌّ قصير القامة ومتين البنيان وفي السبعين من عمره؛ وكان «فاديم» ينظف الزنقة من الثلوج حين راح الكلبان «توبول» و«يامال» ينبحان نباحًا مروعًا. خبط الرجل المجهول على أبواب الأكواخ كلها بلا تمييز، وكأنه لم يلحظ أن الممرات المؤدية إليها مغطاة بثلوج لم تطأها قدم، وأن مناديل الندى المتجلد الدائرية ملتصقة بالنوافذ؛ وحين عبر مخترقًا كثبان الثلج إلى مدخل كوخ آل «مالنيكوف» المتوفين منذ زمن راح يطرق الباب يائسًا:

- «آنا ستيبانوفنا»! يا «آنا ستيبانوفنا»! ألا تحتاجين إلى تقطيع الحطب؟

ردَّ على قرع باب الكوخ الفارغ والمباع لسكان من المدينة، والذي لا تدب الحيوية فيه قبل الصيف، الصدى الغاضب والمستاء من أنهم أيقظوه قبل الأوان؛ وارتج الباب شاكيًا بعد أن أقلقت الضربات راحته.

صاح «فاديم» مخاطبًا المسن المتحفز: - «آنا ستيبانوفنا» غير موجودة! مضى خمس سنوات على وفاتها!

التقط الصدى المرح مرحًا غير ملائم صوته في السكون المطلق عند بداية العشية، فرفع بوقاحة حواف تنورة الصمت العذري انتقامًا لإقلاق نومه، وصرخ ببذاءة تحتها مباشرة: «تها! تها! تها!»؛ واختنق الكلبان ردًا على هذا الصوت بنوبة جديدة من النباح. لقد أخافتهما الأصوات العالية في هذا الصمت الأبيض، وأفزعتهما رائحة الرجل المجهول. لا يخيف الكلاب عادة سوى الأرانب وحيوانات الإلكة، وفي أحوال نادرة ثعلب يدخل القرية مطاردًا أحد طويلي الأذن، أما البشر فنادرًا جدًا ما كانوا يعرجون على «يفسييفكا».

سمى «فاديم» نفسه مازحًا «آخر الموهيكيين»، فقد كان ما يزال شابًا بالمقاييس القروية – لم يتخط الأربعين – وقوي البنيان وطويل القامة ممشوقها، لكنه عاش بلا زوجة وكان يشتي وحيدًا في القرية الصغيرة. لا يحزم أمره عادة على مأثرة الانعزال هذه سوى المسنين الذين يعيشون أيامهم الأخيرة، ويخشون الانتقال إلى المدينة أكثر مما يخشون الموت، وكان الجيران جميعهم يستغربون: كيف لا يشعر رجل ما يزال شابًا بالملل من العيش محرومًا في «يفسييفكا»

المنسية من الله؟ وكان لدى «فاديم» مسوغاته، فيبتسم مجيبًا عن أسئلة الفضوليين: - من سأكون في المدينة؟ لا أحد! أما هنا فأنا حاكم «يفسييفكا».

تخلص الجد من الكثيب بخطوات خرقاء واقترب من الحاكم.

- أعطيت الصحة أيها السيد! هل تحتاج إلى عامل يقطع لك الحطب؟ أم أنك تريد أن أزيل الثلج لك ما دمت تفعل ذلك؟! صحيح أنني مسن لكنني عامل متين البنيان. دعني يا «فاديمكا» أقضي الليل عندك وسأغني لك الأغنيات. — طلب منه ذلك وهو يرسم ابتسامة على فمه الأدرد، وحينذاك عرفه «فاديم».

كان ذلك الرجل هو «جينيا إيفانوف» المعتوه من قرية «فاسيليفسكويه» التي لم يبق منها سوى حقل صغير تحيط به غابات الشربين. عاش «جينيا» في وقت من الأوقات مع والدته «مانيفا نيكولايفنا»، يرعى الماشية صيفاً، وشتاء يجني بعض المال من تقطيع الحطب للجيران.

كان لدى «جينيا» دخل آخر أيضًا، فقد اشتهر هذا المعتوه في المنطقة كلها مغنيًّا ماهرًا، يغني لك إن شئت الأغنيات الشعبية الروسية، وإن شئت المنوعات — لكن ما قيمة المنوعات! فهو قادر حتى على أداء مقاطع الأوبرا! إنه الوحيد من بين السكان المحليين الذي كان يفرح حين يعرضون في التلفزيون أو المذياع حفلات الأوبرا؛ ولديه مقدرة عجيبة على الاستماع إليها وفهمها. صحيح أن الله لم يهبه العقل لكنه زرع فيه السمع المرهف والصوت الغني.

كانوا يدعونه بصفته مغنيًّا إلى الأعراس والمناسبات، ويدفعون له القليل أجرًا على حفلاته، فينحني «جينيا» أمام الجمهور، ويعلن بمهابة: «نبدأ الاحتفال بما يطلبه القرويون. الأغنية الأولى للشبان!» ثم تليها الأغنية الثانية لوالدي العريس، والثالثة لوالدي العروس، والرابعة للشهود، وهكذا لكل ضيف. لكن أين هؤلاء العرسان الآن؟ أين أصحاب المناسبات؟ إنهم مستلقون تحت الصلبان والشواهد. حين توفت «مانيفا نيكولايفنا»، وهي آخر سكان قرية «فاسيليفسكويه»، أخذوا «جينيا» إلى مأوى المعوقين في مركز المنطقة، لكنه يهرب من هناك مرة تقريبًا كل عام.

لم يستطع المعتوه أن يعقل أن قريته ما عادت موجودة، وظل يظن أنه سيعود يومًا ما إلى هناك، وأن الأكواخ كلها ما تزال قائمة في أمكنتها، وأنه سيستطيع من جديد أن يرعى الأبقار صيفًا، وأن يقطع الحطب شتاءً، وأن يرفه عن القرويين بأغنياته.

عبس «فاديم» عوضًا عن الترحيب بضيفه، وغرس المجرفة في كومة الثلج قرب بوابة السور: - ثكلتك أمك يا «جينيا»! هل هربت مرة أخرى من مشفى المجانين؟ - وراح يتخيل على الفور كيف سيضطر في الغد إلى الاتصال بـ«العصفورية» في مركز المنطقة، ويروي لهم أن الهارب لديه. سيأتون لاصطحاب «جينيا»، الذي لن يستسلم عن طيب خاطر أبدًا، فيلوي العاملون الصحيون يديه أما هو فسيجأر بأعلى صوته مثل بقرة جريحة. لا يريد مغادرة الأمكنة العزيزة، ويكفي أن يشاهد المرء مثل هذا المنظر حتى يتذكره طويلًا بعد ذلك.

أشار «جينيا» إلى الحقل خلف حدود القرية عوضًا عن الإجابة عن السؤال حول مشفى المجانين، وقال: - هاك، ثمة طريق من «يفسيفكا» إلى «فاسيليفسكويه». — حقًا، تلوى هناك مثل الشريط طريق شقه جرار عبر الثلج. — سأرى كوخنا.

- يا لك من أحمق! إنهم يقطعون الغابة هناك. يجرُّونها بالجنازير. ما عادت هناك أي «فاسيليفسكويه» - كثبان وحسب. وكوخك ما عاد قائمًا يا «جينيا». كم مرة شرحنا لك هذا! ما عاد قائمًا منذ زمان بعيد. — أخرج «فاديم» علبة «بلقان» وأشعل سيجارة.

أعلن المسن المعتوه بثقة: - هذا كله من فعل «جارا» يا «فاديمكا». - ثم نزع قفازه وتمخط منهمكًا.

ضحك «فاديم»: - عن أي «جارا» تتحدث؟ - لكن بعد كلمات «جينيا» بدأت تتحرك في ذاكرته أغنيات المهد الحبيبة، التي كانت جدته تغنيها له في زمان ما من أيام الطفولة، والتي تتحدث عن ساحر باسم «إيفان جارا» كان يعيش في قرية «باكشييكا»، وكان في مقدوره أن يسحر البشر فلا يعرفون قراهم ولا يستطيعون العثور على أكواخهم بلا مساعدة: - هذه كلها حكايات يا «جينيا». أساطير، هل تفهم؟ هذا كله غير حقيقي.

- لكن أمي قالت إنه حقيقة، وجدتي رأته. لقد سحرني «جارا»! وها أنا لا أستطيع العثور على كوخي. ساعدني يا «فاديمكا»، ولنذهب سوية إلى «فاسيليفسكويه»، فأنت غير مسحور وستقودني إلى الكوخ.

ألاح «فاديم» بيده قائلًا: - لقد مات «جارا» هذا، والله وحده يعلم في أي عام، لقد مات قبل مئة عام من مولدك! – لكنه لم ينبس بحرف عن الحكاية.

- ما هذا الكشك الأحمر يا «فاديمكا»؟ - أشار «جينيا» إلى قمرة الهاتف الحمراء وسط القرية.

ما كان القرويون في وقت من الأوقات ليحلموا بالاتصالات الهاتفية، وكانت هذه الأجهزة المنشودة تعمل في أفضل الأحوال في مكتب الكولخوز أو في مكتب البريد، ثم ظهرت بعد ذلك الأجهزة الرقمية، واقتناها القرويون جميعهم، ليتبين أخيرًا أن دور جحور الدببة قد جاء فشملتها الاتصالات الهاتفية. نصبوا القمرات الهاتفية في كل قرية، غير أن المرء كان يحتاج كي يتصل بها إلى بطاقات بلاستيكية. ما البطاقات؟ وأين تباع؟ لم يعرف أحد، فظلوا يستخدمون الأجهزة الرقمية كالسابق، أما القمرات فاحمرت مثل قروح غريبة: وسط الخضرة صيفًا، ووسط الثلوج شتاءً.

شرح له «فاديم» قائلًا: - تذكرتنا السلطة يا «جينيا»، فركّبت لدينا هواتف.

فرح «جينيا»: - حقًّا؟ على غرار مكتب المدير! وبمن يمكن الاتصال؟

بصق «فاديم» بين قدميه ولسع جسد الكثيب الأبيض بعقب سيجارته، ثم ابتسم قائلًا: - بالرب مباشرة.

لم يشكك المعتوه ولو قليلًا بصدق كلماته: - وما الرقم؟

ضحك «فاديم»: - أي رقم تشاء، لن تخطئ. لكن، هل تعرف الأرقام؟

اعترف «جينيا» بصدق: - كلا.

- إذًا، فالأمر سيان. اضغط على المفاتيح كلها بالترتيب!.. آه، ماذا أفعل بك؟.. فلنذهب إلى الكوخ، سوف أطعمك ثم ننام. – لم يخبر «فاديم» ضيفه بأنه

سوف يضطر في الغد إلى الاتصال بـ«العصفورية»، وحسنًا فعل، لأن «جينيا» كان سيهرب من «يفسييفكا»، وسوف يتجمد، لا قدَّر الله، في مكان ما من الغابة قرب «فاسيليفسكويه» السابقة.

تبين في الكوخ أن «جينيا» كان ينتعل جزمة اللباد بقدمين عاريتين، وأنهما قد اسودتا بسبب من وبر اللباد، وأن قميصه ممزق وعنقه بني اللون بسبب من الأوساخ الملتصقة به.

ضرب «فاديم» كفًا بكف: - يا للهول، يا «جينيا»! ألا يغسلونكم هناك؟

اعترف المعتوه باستحياء بعد فاصل صمت، ونشق بأنفه: - ليس لدي... جوربان.

- لحسن حظك أنني سخنت الحمام في الأمس. لقد بقي هناك ماء. سأرمي الآن الحطب في الموقد لأسخنه من جديد ثم تذهب لتستحم.

سخَّن «فاديم» سريعًا الحمام، الذي لم يتسن له أن يبرد تمامًا منذ يوم الأمس، ثم أرسل الضيف للاستحمام مقدمًا له لباسًا بديلًا ونظيفًا من ملابسه. بعد ذلك سأل «جينيا» بحذر ناظرًا إليه وهو يمضغ بالفكين معًا الأرز المطهو مع لحم الغزال:

- كيف يطعمونكم هناك؟ هل الطعام جيد أم سيئ؟

- حين يقدمون الملفوف يكون سيئًا جدًّا يا «فاديمكا»، وحين يقدمون سمك الرنجة مع الشعير يكون جيدًا جدًّا.

- مفهوم، - هزَّ «فاديم» رأسه وهو يفكر كم يجب على المرء أن يجوع حتى يصنف الرنجة مع الشعير في فئة «الجيد» - هل طال وصولك إلى «يفسييفكا»؟

- خرجت صباحًا. ركبت سيارة عابرة على الطريق، ووصلت إلى «بيرفاتش»، ومن هناك سيرًا على الأقدام.

- هل يسيئ العمال الصحيون معاملتكم؟

- كلا. لكنهم يقودوننا إلى الرقص.

- كيف هذا؟

- إلى قسم النساء لنرقص معهن ليلًا. أمر مخجل، - انكمش «جينيا»، وكف «فاديم» عن استجوابه، وبدلًا من ذلك صب له كأسًا كبيرة من الشاي الأسود مثل القار والمحلى حتى التخثر، وقدم له الكعك الحلو من مخازن جمعية المستهلكين في المنطقة. نهض «جينيا» من وراء المنضدة بعد أن شبع، ورسم إشارة الصليب بخشوع أمام الأيقونة في الركن الأحمر:

- الحمد لله! شكرًا لك يا صاحب الدار! ماذا تريد أن أغني لك؟

قهقه «فاديم»: - تغني؟! لا لزوم لأن تغني أي شيء! أغنياتك هذه لا تعني لي شيئًا.

شرح له «جينيا» بصرامة: - الواجب يقضي رد جميل العشاء. - ثم خفف لهجته قائلًا: - عادة يطلب الرجال يا «فاديمكا» الطقطوقات أو الأغاني عن الحرب.

أوقفه «فاديم» على الفور: - إلا الأغاني عن الحرب، وكذلك الطقطوقات. مللت من الفكاهة: لا يفعلون في التلفزيون شيئًا سوى عرضها . غنِّ عن الصيد. هل تعرف شيئًا عن الصيد؟

هز «جينيا» رأسه بثقة: - أعرف أغنية مهد. — ثم شرع يغني بصوت تينور خالص، ففقد صوته على نحو غير متوقع زقزة الشيوخ، وصار صافيًا ورقيقًا وكأنه صوت شاب فتي تمامًا:

على الفراش الموبر والنظيف،

والمدعوك بآثار صغار الأرانب

غفت أشجار التنوب الجميلة

والصنوبرات الجبارة غافية

نم يا صغيري نم.

تولَّع «فاديم» بالصيد منذ طفولته المبكرة، فقد ولد في «يفسييفكا»، وترعرع فيها صبيًّا قرويًّا عاديًّا:، وأحب كمثل الجميع الانشغال بالتقنية،

وكمثل الكثيرين تعلم بعد المدرسة مهنة سائق جرار. تسنى له قبل الجيش على غرار الأغلبية أن يعمل قليلًا جدًا من الوقت في الكولخوز، وبعد ذلك بطاقة السوق، ومن ثم حفل الوداع، ومن ثم شعبة التجنيد...

وجد «فاديم» نفسه في الجحيم عينه – في الحملة الشيشانية الأولى، وحين عاد بعد الرض الدماغي والمشفى إلى المنزل تبين أن مرحلة الثامنة عشرة، التي كانت قبل الجيش، قد انضغطت واضمحلت إلى حجم علبة السجائر في جيب الزي العسكري، أما الحرب نفسها – لقد تسنى له أن يخدم عدة أشهر قبل الرض الدماغي – فعلى العكس من ذلك انتشرت مثل الغرغرينا، وطردت الذكريات الأخرى كلها. ظلت «يفسييفكا» وجوارها كما كانا، والناس لم يتغيروا كثيرًا، لكن «فاديم» نفسه ما عاد ينتمي إلى هذا العالم، وكأن ساحرًا شريرًا قضم قطعة من روحه وعقله.

أسوأ ما في الأمر هو أن «فاديم» لم يكن يستطيع، مهما بذل من جهد، أن يعبِّر بالكلمات عما حصل من تغييرات داخله، بل لم يستطع أن يروي عمومًا أي شيء عن الشيشان. لم يكن يعرف بماذا يبدأ وبماذا ينتهي، وكان يأسف لأنه عاجز عن الإجابة عن استفسارات القرويين. يسأله الرجال: كيف كانت الأمور هناك يا «فاديمكا»؟ فيغمغم ويهمهم بشيء ما غير مفهوم، لذلك كفوا عن سؤاله، لكن العجب ظل ملازمًا إياهم: لماذا لا يستطيع «فاديمكو» الثرثار أن يربط كلمتين معًا؟

فقط في الغابة، وحيدًا، لم يكن «فاديم» يشعر بعبء الذكريات، وفي الصيد لم يكن يبقى معه سوى ثقل السلاح والحقيبة خلف ظهره. حين سمع أغنية المهد تخيل «فاديم» كيف تغفو غابة التنوب الآن خلف «يفسييفكا»، وكيف راحت الأرانب والثعالب في طِرادها الأبدي تخرِّق الثلج كله ببراثنها المنطلقة، وخيل له على نحو ضبابي أن لحن أغنية المهد معروف له. أشعل «فاديم» سيجارة عند إفريز المدفأة الروسية.

وحدها الذئاب الجائعة

تخرج بحثًا عن طريدة

لكن الفتيان في البلدة نائمون جميعهم

وآن لك أن تنام أيضًا

نم يا صغيري، نم!..

رأى «فاديم» بوضوح من خلال أعمدة دخان التبغ مساء شتويًّا غارقًا في أعماق الذاكرة. الجدة تطقطق بصناراتها، والأم والأب ما يزالان في المزرعة يحلبان الأبقار، أما هو وشقيقه الأكبر وشقيقته الأصغر فيجلسون على سطح المدفأة. كانوا يتدفؤون بعد التزلج على الثلج، وكان «جينيا» واقفًا وسط المطبخ، وقد راح طوال النهار يقطع الحطب بعد أن استأجره الأب. ها هو المعتوه الآن يتناول طعام العشاء ويسلي الأولاد، وها هو فجأة صوت «جينيا» القادم من الذاكرة يتحد متناغمًا مع أغنية «جينيا» التي يؤديها اليوم:

ستكبر قويًّا وشجاعًا

وستدرك أسرار الغابة

ستصير صيادًا ماهرًا

وستقتفي آثار الوحوش

نم يا صغيري، نم!

حين انتهى المغني قال «فاديم» بحزم من غير أن ينظر إلى عينيه:

- أحسنت يا «جينيا». نعم، لقد هدَّأتَ الروح - شكرًا. هيا بنا نشاهد التلفزيون، ثم ننام.

شاهدا أحد المسلسلات، ثم أراد «فاديم» أن يفترش الصوفا للمعتوه، لكن «جينيا» طلب السماح له بأن ينام على سطح المدفأة الروسية المفروش بمناشر تجفيف الجلود، وقد مدت عليها جلود السناجب وحيوانات السمور. أبعد صاحب الدار المناشر نحو الجدار، ورمى على دكة المدفأة بطانية قديمة ووسادة، فتمدد المعتوه بغبطة على الطوب الساخن.

سمع «فاديم» وهو نصف نائم أغنية المهد، وعلى لحنها الصادح في رأسه تذكر طفلتيه. كان «فاديم» في وقت من الأوقات متزوجًا. في البداية، حاول صادقًا بعد الجيش أن يصير شابًا طبيعيًّا، كي يكون كل شيء لديه كما

لدى الناس وليس أسوأ منهم. هذا ما تعهد به لنفسه، حتى إنه نطق به بصوت مسموع ثلاث مرات ملحنًا إياه حين لم يكن يسمعه أحد: «سأكون طبيـ - عـ - يًا! سأكون طبيـ - عـ - يًا! سأكون طبيـ - عـ - يًّا!»، لكن هذه التعويذة لم تأت بنتيجة. حاول أن يسكب الفودكا على مصيبته التي لم يسمها على الرغم من كل شيء، لكنه كان يصاب بالجنون ما إن يسكر.

كان حينذاك ما يزال والدا «فاديم» يعيشان معه في «يفسييفكا»، ومرة استلقى على كدس الحطب، وخيل له أنه مستلق في المخبأ، فراح يرمي الحطب باتجاه أبيه وأمه ظنًّا منه أنه يرمي القنابل... لحسن الحظ أن هذه الحادثة وقعت في يوم عطلة، وكان أخوه الأكبر في زيارة بيت العائلة قادمًا من المدينة. أمسك الأخ والأب بـ«فاديم» وقيداه، ثم حملاه إلى الحمام، وهناك صبا عليه الماء المتجلد كي يثوب إلى رشده... عاد المحارب إلى صوابه، لكنه لم يتذكر ما حدث له في ذلك اليوم واليوم الذي قبله، وأدرك «فاديم» أن ما يحدث له يجب أن يكون من نتائج المرض الدماغي، فلجأ إلى الأطباء الذين كادوا أن يسوقوه إلى مشفى الأمراض النفسية، ولم يتخلص منهم إلا بالادعاء بأن ماسًا كهربائيًّا قد أصاب دماغه بسبب من الخمرة.

قرر أن يخلص نفسه بالزواج، فعقد قرانه على زميلته السابقة في الصف «سفيتكا إيفولغينا[1]»، التي ظلت تعجبه منذ أيام المدرسة، وكانت نحيلة، وغير طويلة القامة، وتشبه العصفور، وكانوا يستفزونها بمناداتها «إيفولغا». جرَّبا العيش أسرة واحدة في بلدة «بيرفاتش» التي تبعد عشرة كيلومترات عن «يفسييفكا»، حيث تألفت شقة «سفيتكا» التي ورثتها عن جدتها من غرفتين. أنجبا طفلتين – تانكا وناتاشكا، وعمل «فاديم» حدادًا في المزرعة وعملت زوجته بائعة في الحانوت. ما الذي يلزم غير ذلك؟ خيل أن الحياة قد خلت من الهموم! لكن الفودكا ونوبات الجنون وفقدان الذاكرة حطمت الأسرة، فطارت «إيفولغا» للعيش في «فولوغدا» بعد أن باعت شقتها، واصطحبت فرختيها معها.

[1] - إيفولغا تعني طائر الأوريول، وهو طائر جبان (المترجم).

عاد «فاديم» إلى «يفسييفكا» وعمل حارسًا في ورشات الجرارات في البلدة الكبيرة المجاورة. أحيانًا، كان ينغمس في الشراب، لكنه تعلم إدراك معياره، وذلك الحد الذي عرف أن الجنون الخالص ينتظره خلفه.

زار ابنتيه في المدينة نادرًا، لكن بانتظام، وكان يدفع النفقة الشحيحة. لم يقبلوه للعمل سائق جرار بسبب من الرض الدماغي، ثم طردوه من الحدادة بسبب من الخمر، فهل دخل الحارس كبير؟ لكن «فاديم» كان دائمًا صيادًا ناجحًا، ويحصل شتاء على الفراء ليبيعه ربيعًا لتجار من موسكو، وبعد أن يجمع المبلغ المطلوب يحمل لكل ابنة من ابنتيه «نقود البائنة». هكذا كان يقول لهما: «تانكا، ناتاشكا، هذه نقود البائنة! لشراء الألعاب والأثواب!». وكان يقدم لـ«إيفولغا» كيسًا مليئًا بلحوم «الغابة» - الإلكة والخنزير البري.

بعد ذلك توفي آخر جيرانه في «يفسييفكا» - المسنان من آل ميلنيكوف — وتقدم والداه في السن، فصار أخوه الأكبر يأخذهما إليه في المدينة لقضاء الشتاء. كان يصطحب أباه وأمه في تشرين الأول لزيارة أحفادهما، ثم يعيدهما في نيسان لأن والديه كانا يشتاقان إلى الكوخ وقضاء الصيف في القرية، وكان «فاديم» يمزح قائلًا: «أسلافي طيور مهاجرة كما الإوز». وهكذا سارت الأمور بحيث عاش نصف عام في «يفسييفكا» مع الأسرة ونصف عام وحيدًا تمامًا، ولا يرافقه سوى الكلبين «توبول» و«يامال»، وكذلك القط «ريجكو». راح «فاديم» يفكر: «سيحل الربيع قريبًا، وآن أوان بيع الجلود والسفر للزيارة. يجب شراء الألعاب والحلوى وتوزيع "نقود من البائنة" بين "ناتاشكا" و"تانكا" بالتساوي. لم أزرهما منذ زمن. حسن أن "سفيتكا" لم تتزوج بعد، فحين يظهر في المنزل رجل آخر من غير المعروف كيف ستسير الأمور».

ضم «فاديم» فجأة قبضته من فكرة الرجل الغريب، غير أنه استدرك قائلًا لنفسه: «مذنب! مذنب! رحت تشرب بلا حدود. فطارت "إيفولغا" بعيدًا! لكن لم التفكير بهذا. ما زالت حتى الآن وحيدة! والفرختان تنتظران». — وغط فاديم في نوم خفيف مرهف.

استفاق منتصف الليل، وانتفض بقوة وكأن أحدهم ركل ضلعه. شع في الكوخ الذي برد نور غير أرضي، فقد أطل البدر والنجوم من النافذة. التفت «فاديم» نحو المدفأة حيث نام الضيف، وهب واقفاً على قدميه على الفور. لم يكن «جينيا» في مكانه! ولم يكن «فاديم» يحتاج إلى أن يخمن أي شيء لأن الضيف هرب إلى «فاسيليفسكويه». ارتدى «فاديم» ثيابه بسرعة كما يفعل الجنود، وأخذ معه من الخزانة بندقية الصيد مع الطلقات تحسبًا، ففي الجوار ليلًا، كما في أغنية المهد تلك، قد «تخرج الذئاب الجائعة بحثًا عن طريدة». أخذ معه مصباح جيب على الرغم من أنه لم يكن ذا فائدة في مثل هذه الليلة المضيئة.

انطلق «فاديم» بسرعة مثل مجند حديثًا يعدو في سباق الضاحية، وراح يقتفي آثار أقدام الهارب على طريق الجرارات عبر الغابة، فعثر عليه كما توقع في مكان «فاسيليفسكويه» المقفرة. انعطف المعتوه تاركًا أثر الجرارات، وتحرك مباشرة عبر الكثبان نحو ذلك المكان الذي قام فيه كوخهم، والذي لم يبق منه الآن سوى بقايا البستان مع عشر شجرات تفاح تقريبًا. نتأت من الثلج مثل فطر غاريقون الذباب الأخرق قمرة الهاتف الحمراء، التي ظهرت هنا بسبب من خطأ بيروقراطي: ففي القرية المقفرة كان العم «ماتفي» والد «جينيا» المتوفى منذ زمن بعيد ما يزال مسجلًا، وفي كل قرية بقي فيها مسجلًا على الورق ولو ساكن واحد كان يجب إقامة مثل هذا الجهاز – وهكذا أقاموه، فمن ذا الذي سيفكر بأن أحدًا لن يستخدمه؟

لم يتخبط المعتوه في الثلج تقريبًا، وكانت صفحة الثلج تلمع تحت ضوء القمر مثل صفحة البحر، وسار «جينيا» على البقع الثلجية وكأنه يخطو حافيًا على الماء. اختبأ «فاديم» خلف كثيب ثلجي قريب من الطريق، فقد صار ممتعًا له أن يرى ما الذي سيفعله المعتوه. نعم، ليس ملائمًا أن يناديه على الفور، فالرجل قد هرب من «العصفورية» مع ذلك، وإن لم يلتق بأهله فليلق نظرة على الأماكن الحميمة على الأقل.

وصل «جينيا» إلى قمرة الهاتف، ورفع السماعة، وراح يضغط على الأزرار بلا ترتيب، ثم تكلم بصوت عال ومفهوم:

- آلو. ربي؟ هذا أنا يا إلهي، «جينيا» من «فاسيليفسكويه». ساعدني يا أبتاه الذي في السماء كي أعود إلى منزلي، وكي أعثر على كوخي.

غطى العرق البارد والكريه «فاديم» دفعة واحدة. راح يزحف على الجانب الثلجي مثل المصاب بطلقة، وضغط بيديه على فمه، ولم يكن مفهومًا إن كان يحاول بذلك ألا يجهش بالبكاء أو لا ينفجر ضاحكًا.

- أعرف يا إلهي أنك لا ترد على الناس. روت لي أمي أننا لا نقدر على احتمال صوتك. احفظها، هناك، عندك. احفظ يا إلهي عبدتك «مانيفا» وقريتنا كلها...

ثم شرع «جينيا» في الحال يعدد أسماء أبناء قريته المتوفين، جميعهم بلا استثناء، ومن غير أن ينسى أحدًا. أحس «فاديم» بشيء ما دبق وساخن يسيل على وجنتيه، فعض بأسنانه على قبضته كي لا يزأر، أما «جينيا» فتابع قائلًا:

- أبث إليهم يا إلهي هذه الحفلة. تقبل يا إلهي ما يطلبه القرويون. الأغنية الأولى لأمي «مانيفا نيكولايفنا».

توقع «فاديم» أن «جينيا» سوف يبدأ يغني شيئًا ما كنسيًا، لكنه شرع يغني بهدوء ومهابة أغنية عن أول ما رآه حوله:

الثلج في شعاع القمر يصير فضيًا

عربة ترويكا صغيرة تندفع على الدرب

دن – دن – دن، دن – دن – دن! –

الجرس يقرع.

ترددت الـ« دن – دن – دن» تحت قبة السماء ، وبدا وكأن لولبًا مرًا قد انضغط داخل معدة «فاديم» ثم استقام دفعة واحدة ضاربًا بألم أسفل الصدر. سقط على الطريق متلويًا من الألم ومختنقًا في تشنجات صامتة كما في التقيؤ المنقذ، وشاعرًا كيف راح يخرج بالدموع إلى الخارج السم المزمن، والذي ليس له اسم، سم الحرب القذرة. أدرك «فاديم» أنه لن يستطيع تسليم «جينيا» إلى «العصفورية»، لا غدًا، ولا بعد غد ولا بعد شهر، وأنه سوف يدافع عن هذا

المعتوه وعن «فاسيليفسكويه» وعن «يفسييفكا» وعن ابنتيه الصغيرتين حتى آخر نفس كما ينبغي على أي محارب أن يفعل. «أنا أيضًا مسحور! أعيش في كوخي لكنني لم أعد بعد من الحرب!» - فهم «فاديم» ذلك وهو يضغط براحته على فمه بقوة كي لا يزعج المغني بنحيب غير مقصود.

طارت الطقطوقات فوق الغابات الأزلية نحو النجوم، فقد أعلن «جينيا» الطلب الثاني وشرع يلبيه، كان لأبيه العم «ماتفي»، الذي حارب على الجبهة وأصيب برض دماغي، وشرع يغني الطقوطوقات التي كان الأب يحبها:

سأفكك الكوخ الآن

حتى آخر لوح

لا تغن يا بني أغاني الحرب

لا تغضب أباك.

ناتاليا ميليوخينا. كاتبة وناقدة روسية شابة. حائزة على العديد من الجوائز في المسابقات الأدبية الروسية، وكذلك مسابقة فولوشينسكي الدولية. تنشر أعمالها في العديد من المجلات الأدبية الروسية، وتعيش حاليًا في مدينة فولوغدا.



السَّكينة

يفغيني غريشكوفيتس

كان الطقس في حالة تجعلك لا تثق بأية توقعات. فقد شارف الصيف على الانتهاء. ومع أن الصفرة لم تظهر بوضوح على الأشجار بعد. إلّا أن الريح قد شرعت تدفع بالأوراق المتساقطة. التي مازالت خضراء تماماً، إلى الزوايا ومداخل الأفنية.

انتصبت الأعشاب خلف أطراف المدينة عاليةً وغير نظيفة. كان الصيف في طور الانتهاء، أو بتعبير أدق، كانت جميع الأحاسيس توحي بأنه انتهى ولم يتبق له في الحياة سوى بضعة الأيام الباقية من شهر آب و...

عاد تقريباً كل الأصدقاء، والأصحاب، والرفاق، والمعارف وزملاء العمل من أماكن ما لوّحتهم فيها الشمس، وأرادوا اللقاء، وتبادل الانطباعات. أما هو، ديما[1] فقد أمضى الصيف كلّه قاعداً في المدينة. طبعاً هو لم يبق قاعداً طوال الصيف، ولكن ببساطة، إذا أمضى الشخص الصيف بطوله في المدينة، حتى ولو لم تكن أيامه خالية من المتعة أو الفائدة، فإنهم مع ذلك يقولون عنه إنه "كان قاعداً". وهكذا كان ديما يقول للجميع: أي إجازة هذه! لقد أمضيت كل الصيف قاعداً في المدينة.

وكان ديما في أثناء ذلك يتنهد ويلَوِّح بيده بسرعة، ويبدو وجهه حزيناً.

كان قد أرسل عائلته منذ بداية شهر تموز إلى أماكن أخرى: الابن الأكبر إلى المخيم الدولي، كي يتمكن هناك من ممارسة اللغة الانكليزية بشكل عملي، أما الزوجة والابنة فقد أرسلهما في البداية إلى الأهل (أهلها هي) في الشمال، وبعدئذٍ إلى البحر، في الجنوب، إلى مكان كانوا قد ذهبوا إليه معاً مرات عدة. أما هو فقد بقي في المدينة للقيام ببعض الأعمال.

في الواقع كانت هناك أعمال، وكان سبب البقاء في المدينة و العمل فيها لبعض الوقت سبباً وجيهاً، ووجيهاً جداً، ولكن بحلول منتصف شهر تموز كانت قد انصهرت المدينة بشكل كامل من الحر الشديد، فلم تُحَل أية مسألة، وتجمدت الأعمال التي كان قد خَطّط لإنجازها في الصيف. كان من الحماقة أن يُخَطّط لهذا الكم من الأعمال للصيف. فأغلبية الناس، الذين يتعلق بهم حل عدد كبير من المسائل، سافروا إلى أماكن مختلفة، أما أولئك، الذين بقوا، فقد كانوا متعبين، غاضبين أو كأنهم قد زاغت أبصارهم وامتلأت آذانهم بالطنين من القيظ وتأثير الكهرباء الساكنة المتجمعة حتى فصل الصيف.

وقع ديما في حالة التراخي عن العمل بحلول نهاية شهر تموز، في حالة من التراخي الصيفي الغريب، حيث تزحف الأيام ببطء مُضْنٍ، أما الوقت فيطير بسرعة عصية على الإدراك.

([1]) ديما: تصغير اسم دميتري (المترجم).

في البداية استلقى ديما لأيام عدة على الأريكة، وراح يُقَلِّب في القنوات التلفزيونية ذهاباً وإياباً من دون توقُّف، ليقف على إحداها، ثم على أخرى... وبعدئذٍ يُقَلِّب من جديد. وعندما كان يُوَفَّق في العثور على فيلم قديم ما، معروف من قبله منذ الطفولة، كان يُصفِّق براحتيه ويفرك يديه، ويُرتِّب عُشَّه، على الأريكة التي كانت قد أصبحت بمثابة عش له. ثم يهرول إلى المطبخ ليغلي الشاي ويُقَطِّع بسرعة الشطائر الأكثر ضرراً للصحة، والتي هي الألذ طعماً. فالأفلام القديمة، والشطائر، والشاي ذو السكر الزائد كانت تجلب له سعادة حقيقية عظيمة. لم يشعر بمثل هذا الشعور منذ زمن طويل. وفي هذه الحالة كان يشعر بالسكينة!

مع اليوم الثالث من هذه السكينة أصبح يفقد الإحساس بالوقت الذي يكون فيه من اليوم. كان يستغرق في النوم قبيل الصباح، و يستيقظ في ساعة متأخرة نهاراً. يستيقظ ويصغي إلى صخب القيظ القادم من فناء الدار. وعندما نفد كل شيء في البراد، صارع ديما الجوع ليوم كامل تقريباً. بدا له الخروج من البيت أمراً لا يُطاق. وظل مدة طويلة يؤجل ذلك.

لم يحلق ذقنه منذ فترة طويلة، لكن الحلاقة جلبت له فجأة الارتياح. بعدئذٍ اغتسل بتمهل بالغ، وارتدى ملابسه، ثم ذهب بعد ذلك إلى السوبر ماركت... وهو يشعر بالارتياح. وتَبَضَّعَ أكواماً من كل شيء، وعندما عاد من السوبر ماركت، لم ينقضّ على الطعام، ولم يندفع إلى اختطاف لقمة من هنا ولقمة من هناك بعصبية، بل قام من جديد بسرور غير متوقع بتنظيف وترتيب الشقة، وجلى الأواني، ورَتَّبَ كل شيء بعناية في البراد. بعدئذٍ حضّر لنفسه على مهل طعام الغداء والعشاء في آنٍ معاً(بمعنى أن ديما لم يتناول طعام الغداء بعد، لكن الوقت كان مساءً). حَضَّرَ الطعام، أصدر الراديو صوتاً عذباً... فتح ديما زجاجة نبيذ، تطايرت في الرأس كلمات ما هادئة، كلمات غير متناسقة مثل: "ليس سيئاً"، أو "نعم، هكذا..."، أو "هذا لي". وبينما كان الطعام يُشْوَى في الفرن، شرب ديما كأسين من النبيذ. وكان لهما أثر رائع على مزاجه. تناول جهاز الهاتف على الفور واتصل مع أهله، بعدئذٍ اتصل بزوجته في الجنوب. قالت الزوجة: كل شيء جيد جداً، ولكن لم يحالفنا الحظ مع الطقس فقط. ثم

أخذت الابنة السماعة وقالت: أنا أستجم جيداً، وآكل جيداً وبشكل عام كل شيء جيد. ورداً على سؤال ديما: هل اشتاقت لوالدها؟ قالت الطفلة بسرعة: اشتقتُ.

مباشرة بعد هذا الاتصال حاول الاتصال بإحدى معارفه، ولم يُوَفَّقْ، واستكان بشكل نهائي.

كان كل شيء جيداً. بل جيداً جداً. كانت تخطر على باله فكرةٌ بشكل دوري: "يا، الأعمال متوقفة، كان يجب أن..."هنا كانت ترد الحجج مباشرة مثل: "تمهل، تمهل..." أو "أنسيت أننا في الصيف!".

الشيء الوحيد، الذي كان يزعجه هو الحر. و حتى ليس الحر بحد ذاته، إنما، بمعنى أن الجو كان خانقاً، ويسبب التعرق... الخ، وكان الحر مزعجاً لأنه ثابت لا يبرح...

في الصيف الماضي أمضى العطلة مع عائلته على شاطئ البلطيق. كان أصحابه يقولون له: إلى أين أنتم ذاهبون؟ الأمطار لا تنقطع هناك ،والبحر بارد. جميلٌ، لكنه باردٌ. ولكن الحظ حالفنا من جهة الطقس! وهكذا كان ممتعاً أن تعرّض جسمك للشمس على الشاطئ أو أن تجلس تحت مظلة في مقهى وتشرب البيرة، وفي المساء تشاهد الأخبار، وتعرف أن الأمطار في مدينتك لا تكف عن الهطول، وأنّ ثمة عواصف في الجنوب، أما في اليونان فقد هطل البَرَد.

كم كان من الجيد والصحيح فيما لو كان الصيف داكناً وملبداً بالغيوم. عندئذٍ ما كانوا ليقولوا في التلفاز إن الماء في الأحواض الموجودة في الضواحي أدفأ من مياه البحر الأسود، وإن المسابح التي افتتحوها على شواطئ خزان المياه القريب لا تقل روعةً عن أفضل المسابح الأخرى المشابهة.

كانت تأتي له دعوات بشكل متكرر من الخارج... دعوات للسفر إلى دارة صيفية يقيم فيها أحد الأصدقاء، أو للذهاب مع أحدهم لصيد السمك. كان ديما يختلق أعذاراً مختلفة ولم يذهب إلى أي مكان، فالسكينة، التي دهمته فجأة كانت أعمق، وأكثر قيمةً وأهم من أية نعمة من نعم الصيف. لكن لو هطلت أمطار مكفهرة، باردة، لكانت السكينة أعظم. و لكانت سكينة صافية كالبلّور!

كم يؤسفنا هذا الطقس المزعج دائماً! بقدر ما يذكر ديما كانت علاقاته المتبادلة مع الطقس دائماً مزعجة. في الأيام الأخيرة من شهر أيار، عندما كان من الصعب جداً إكمال التحضير للامتحان والتقدم إليه ، كان الطقس رائعاً. كان دائماً منعشاً ، دافئاً ، لكنه ليس حاراً... وكل شيء كان يُشْتَهَى. لكن ما إن كانت تبدأ العطلة–حتى تبدأ الأمطار ، والريح ، والزكام. وما إن تصل إلى البحر –حتى يفاجئك على الفور تحذير من العاصفة البحرية– مطر – ريح. وهكذا دائماً.

كان يتذكر كيف أمضى مرة نصف فترة الصيف عند عمته في الريف، ولم يذهب ولا مرة إلى صيد السمك، على الرغم من أنه جلب معه سنارةً رائعة. كانت البحيرة قريبةً ، لكن زوج عمته قال له: إنه سيذهب للصيد ، إن لم تكن هناك ريح. ولا يوجد أي معنى للذهاب، إن كانت هناك ريح. قال العم فوفا[1]: " انظر، هل ترى تلك الشجرة، إذا كانت صباحاً ثابتة لا تتحرك، هذا يعني، أنه لا يوجد ريح. خذ السنارة، أيقظني، وكُلُّ السمك لنا. أما إذا كانت تهتز، إياك أن تجرؤ وتقترب مني، سأستمر في النوم، ولن نذهب إلى أي صيد". بقي ديما ينظر إلى تلك الشجرة نصف فترة الصيف. كان يُخْرِجُ سنارته كل يوم، ينظر إليها فقط، ثم يعيدها إلى السقيفة. كان يحفر كل يوم تقريباً من أجل الدود وينظر إلى الشجرة. كانت الشجرة في المساء ثابتة دائماً لا تتحرك. وكان ديما ينهض في الليل للتبول، يخرج إلى مدخل الدار، وينظر من خلال ضوء القمر كيف يبدو رأس الشجرة الثابت قاتماً على خلفية النجوم الصيفية. وكان قلبه يكاد يتوقف عن الخفقان من الفرح، فيعود إلى سريره وينام، ويشرع يشهق بعمق ويزفر محدثاً ضجةً... أما في الصباح فكان يستيقظ قبل الجميع، يهرول إلى مدخل الدار... هناك، حيث كان يبدأ شروق الشمس، فإذا بالسحب الممطرة قد تجمعت، والشجرة تهتز من الأعلى وتهتز معها كل أوارقها. وكان ديما ينتظر لبعض الوقت ناظراً إلى الشجرة، ثم يكف قلبه بعد ذلك عن الخفقان. كان يتجمد من البرد، ويبدأ المطر يهطل رذاذاً، فيذهب ديما إلى سريره ويبكي

---

[1] فوفا : تصغير اسم فلاديمير (المترجم)

بصوت خافت. بعد ذلك يستيقظ من النوم متأخراً ، ويقضي ذاك اليوم قلقاً أحياناً وفرحاً أحياناً أخرى. لكن حتى هذا الوقت، عندما كان يخرج في الصباح باكراً إلى أي مكان فيه أشجار، كان ينظر دائماً إلى قمة أعلى شجرة موجودة، كان ينظر من دون هدف... فقط ينظر، كما في ذاك الوقت.

ثمة حر ، وهذا يعني صيفاً جيداً، و هو الأمر الوحيد الذي كان يعكر السكينة التي استولت على ديما، ولكنه مع ذلك لم يستطع أن يخل بها أو يلغيها. في الأيام الأولى من شهر آب وافق على أن يلتقي في إحدى الأمسيات مع واحدة من معارفه. التقيا نحو الساعة التاسعة مساءً. كان الجو خانقاً، وبسبب هذا الجو بدأ رأسها يؤلمها، ذهبا إلى النافورة، كان هناك الكثير من الناس. المدينة تتنزه كلها بشكل جنوني، كانت الأرصفة والمقاهي على الضفتين، والأماكن التي تحيط بالنافورة ممتلئةً عن بكرة أبيها. على مقربة من النافورة التقى ديما والمرأة التي معه مع بعض معارفه ومعارف زوجته. قَدّمَ ديما مرافقته كزميلةٍ من مدينة أخرى، أتت لقضاء أعمال. ففتحت المرأة عينيها على سعتهما. ومرّ الأمر...

بعد ذلك هبت على المدينة عاصفة هوجاء وهطل مطر غزير. كان المطر غزيراً وخلال نصف دقيقة كان قد فات الأوان للهروب إلى مكان يقي من البلل . طال البلل الجميع. وكانت العاصفة قويةً جداً، وقصفُ الرعد يصم الآذان. وباختصار، تأكد ديما أنه لا داعي للتحقق من صدقية شعوره بالسكينة. في اليوم التالي بقي الطقس رائعاً طوال الوقت، ولم يخرج ديما من البيت.

السكينة! كانت تهيمن بقوة لدرجة أن ديما أحجم حتى عن شرب البيرة. لم يكن يشتهيها. كل شيء كان ساكناً. و كانت تخطر بباله أفكار غريبة ومسلية. تدور في رأسه ببطء ثم تذهب. بعد المطرة الغزيرة فَكَّرَ بتروٍ وتلذذ: " لو كنت متنبئاً جوياً، لكنت قَدّمْتُ دائماً حالة الطقس نفسها–هطولات في أماكن متفرقة. فهي الصيغة الأكثر ملاءمة وشمولاً. فإذا وقع المرء تحت المطر أو الثلج – يفكر: آ...هذا من الأماكن التي فيها هطول، أما إذا لم يقع لا تحت المطر، ولا تحت الثلج –فإنه يفكر: هذا من الأماكن الأخرى .و هذا كل شيء. وبكل بساطة".

كان ابنه يتصل بشكل دوري من مخيمه، وكان على ما يبدو راضياً. أما أهله فلم يكونوا يغادرون دارتهم الصيفية.

وعندما كان ديما ينجح في الاتصال بزوجته وابنته، لم يكن يسمع منهما سوى الكلمات المُطَمْئِنَة. طمأنينة وسكينة.

هطلت الأمطار لأيام عدة في بداية شهر آب. ففرح ديما وقضى هذه الأيام في الحد الأقصى من السكينة. كانت الأمطار قويةً، دافئةً... ثم انقطع المطر وظهر الفطر. كان الأهل يتكلمون عبر الهاتف بشكل دائم حول ذلك، وحتى في التلفاز المحلي أذاعوا عن انتشار الفطر بكميات لم يسبق لها مثيل، وأوصوا بعدم جمع غير المعروف منه وعدم شراء الفطر المُعَلَّب الذي لا يُعْرَفُ مصدر إنتاجه.

لم يذهب ديما إلى الغابة منذ زمن بعيد. وكان يحب جمع الفطر، ويستهويه السير في الغابة بخطوات متأنية والعثور فجأة على فطر ما بين الأعشاب وأوراق الشجر والظلال المتشابكة. فمنذ لحظة فقط كان هذا الفطر يمتزج مع كل ما يُصْدِرُ حفيفاً وصريراً تحت القدمين، وفجأة.. هوب... هذا فطر! ولا تلبث أن تنحني ببطء وتركع على ركبتيك بجواره، وتتفحص ما حولك بانتباه...

كان ديما يحب هذا. لكن في هذه المرة انتصرت السكينة. وكانت الغلبة للحجج التي خطرت له، مثل: "وأين سنذهب بهذا الفطر؟"، " أنا أعرف بحر الفطر هذا!" و " نعم، الناس الآن في الغابة أكثر مما بالبازار في يوم البازار". بقي ديما في البيت وقرأ قصتين بوليسيتين ورواية نسائية، كان قد وجدها في الكومودينا بجانب سرير زوجته.

شعر ديما، بأنه سمن قليلاً بهذه الفترة التي قضاها من دون عمل... ولكن ليس بشكل ملموس، بل بقدر ضئيل جداً.

يشارف شهر آب على النهاية، ومن المفترض أن تعود الزوجة والولدان قريباً. بقي الطقس على حاله جيداً، مع أنه لم يكن ممكناً الوثوق بأية توقعات. كان يمكن للصيف أن يتحول إلى الخريف في أية لحظة. يجب استغلال كل يوم ذي

طقس جميل من الصيف الموشك على المغادرة. أما ديما فلم يستغله. فقد انغمس في السكينة. لم يحلق شعره ولا مرة خلال فترة الصيف.

اتصل غوشا[1] قبل موعد وصول زوجة ديما وابنته من الجنوب بيوم واحد.

- آلو، مرحباً، - قال غوشا بتعجب عندما رفع ديما السماعة:

أنت عُدتَ؟ أنا، اتصلت هكذا معتمداً على الحظ. إذاً أنتَ أصبحتَ هنا. كيف استجمَّيت؟

قال ديما متنهداً:

- أي استجمام هذا! أمضيت الصيف كله في المدينة. وهكذا سنستجم بشكل ما في مرة قادمة. وماذا عنك؟

تعجب غوشا بصدق وصراحة:

- أنت كنتَ هنا؟ - نحن كنا واثقين بأنك سافرت، لم يصلنا منك لا علم ولا خبر. أنا قد عدت منذ فترة طويلة.

- أين كنتَ؟

- أين كنتُ؟! لقد كنت ألومك وألعنك طوال الصيف ألم تُحَزِّق[2]؟ استمعنا إليك وذهبنا إلى البلطيق. وقد غمرت الأمطار كل شيء هناك. ببساطة لم يمرّ يوم واحد ذو طقس جيد. هربنا من هناك. وكنتَ أنت في العام المنصرم قد أغدقت المديح على المنطقة...

- غوشا، غوشا! بمَ أذنبتُ أنا تجاهك، ماذا أقول لك؟ لم يحالفك الحظ...

قاطعه غوشا:

- وبالمقابل فإن الحظ دائماً يحالفك. يقولون بأن الطقس هنا بقي رائعاً طوال الوقت. كيف قضيت أوقاتك؟

- نعم – م – م- م. كانت الأعمال كثيرة. هراء عادي. أرسلت الأسرة إلى البحر. يجب إخراج الأولاد من المدينة. —وأنت هل عدتَ منذ وقت طويل؟

---

(1) غوشا: تصغير اسم غيورغي (المترجم)

(2) تُحَزّق : تعبير روسي بمعنى: ألم تطن أذنك اليسرى؟ (المترجم)

- منذ عشرة أيام كدت أجن من الضجر. لا يوجد أحد، الجميع سافر، للأسف، إنني لم أعلم أنك هنا. منذ يومين عاد الكل دفعة واحدة، وهكذا لعبنا كرة القدم في الأمس. نظرتُ – لم تكن أنت موجوداً. فاعتقدت أنك لم ترجع بعد.

- ألعبتم في الأمس؟ مِنْ دوني؟ لماذا لم تتصلوا؟

- لم يكن يعرف أحد بأنك هنا...

- إن كانوا يعرفون، أو لا يعرفون، هل كان من الصعب عليكم، فقط، أن تتصلوا؟ لعبتم من دوني– لم يتصل بي أحد! على العموم هل يصح هذا؟!

قال غوشا بارتباك:

- نحن كنا نظن...

فقاطعه ديما:

- لا–أنتم في الحقيقة لم تظنوا شيئاً–بل ببساطة نسيتم، قل هذا، وانتهى. هل كان دق الرقم صعباً؟

غضب ديما، وتأذى من ذلك. كانت مباريات كرة القدم هذه على ملعب المدرسة تعُد من الطقوس الهامة بالنسبة إليه. وذلك ليس لأنه هو الذي شكّلَ هذا الفريق يوماً ما، وليس لأنه ظل مدة طويلة يربي فيهم عادة إقامةِ مباريات أسبوعية، و الذهاب إلى الحمام بعد المباراة، و تبادل الأحاديث المرحة، فهذا كله ليس جوهرياً. وإنما فقط لأنهم لعبوا من دونه، ولم يتصل به أحد. لا أحد! ولا أي شخص. أي أنهم استطاعوا أن يلعبوا من دونه، ولم يحدث أي شيء. أما غوشا هذا فقد اتصل مصادفةً في اليوم التالي بعد المبارة.

بعد ساعتين من اتصال غوشا اتصلت به واحدة من معارفه القديمات. استفسرت، هل يمكن لديما أن يتكلم أم لا، قاصدةً، هل زوجته موجودةً بالقرب منه أم لا.

قال لها:

- نعم تكلمي، تكلمي كل شيء على ما يرام.

حكت له، كيف سافرت بالطائرة على نحو رائع إلى إحدى الجزر، وكيف استمتعت هناك براحة كاملة وأخبرته بأنها جلبت له هديةً من هناك.

قالت:

- وعلى فكرة، ديماتشكا يستحق جسمي الذي لوَّحته الشمس أن تلقي عليه نظرةً. وأدرك ديما، أنها قد شربت قليلاً وجعلتها نشوة الخمرة تميل إلى المداعبة.

سألها:

- مع من سافرتِ؟

وكان الجواب:

- طبعاً، هذا أمر واضح، لم أكن وحدي.

كانت المرأة فعلاً من معارفه القدامى، ولكن ليس بمعنى أنها متقدمة في السن، وهو لم يرها منذ وقت طويل، وتعجب كثيراً لاتصالها. لكن ما خدشه هو عندما قالت: هذا "أمر واضح، لم أكن وحدي". هذه الكلمات لم تثر في نفسه الشعور بالغيرة ولا حتى بالضيق والأسف لأنه لم يزر تلك الجزر، لا! وإنما هذه الكلمات قد خدشت سكينته.

بعدئذٍ وخلال فترة المساء كان هناك اتصالان بخصوص العمل. لم يكن الاتصالان مخيفين ولا حتى جَدِّيين، لكن لم يكن لدى ديما شيء ليقوله. لم يُشَغِّلْ ديما التلفاز طوال ذاك اليوم، ولم يفعل ذلك إلّا في وقت متأخر، على النشرة المجملة للأخبار المسائية. كانت الأخبار غير سارة، والمقصود ليس أخبار الدول الأخرى، وإنما الأخبار المحلية. خلال نشرة الأخبار التي استغرقت خمس عشرة دقيقة كان يتأمل الوجوه المتوترة للموظفين وأعضاء البرلمان مطولاً، بحيث أصبح جلياً لديه، أنهم يكذبون ولا يجري أي شيء جيد. تحدثوا قليلا عن الرياضة، وقد فات ديما أن يشاهد النشرة الجوية، لأن زوجته اتصلت به وذَكَّرَته برقم الرحلة ووقت الوصول.

في الليلة التي سبقت قدوم زوجته لم يتمكن ديما من أن ينام بشكل جيد. حاول كثيراً ولم يتمكن أن يغفو. قام منذ الصباح بإضفاء مظهر الترتيب

الشكلي على الشقة: مَرَّر المكنسة الكهربائية في أواسط الغرف والمطبخ ودسَّ الملابس في الزوايا و ... الخ. بعدئذٍ ذهب إلى السوبر ماركت، اشترى بعض السلع والعصائر، كي يكون لديه ما يقدّمه لعائلته القادمة من سفر.

وكان القيام بهذه الأعمال يسبب له ألماً ومشقة. ثم أجرى نحو عشرة اتصالات. الجميع عادوا من أماكن مختلفة، وأرادوا اللقاء، و تبادل الانطباعات.

عندما توجه ديما إلى المطار، لم تكن السيارة على خير ما يرام. فهو لم يجلس خلف المقود منذ فترة طويلة، وقد تسرب الغبار إلى جميع أجزاء السيارة وقلل من جودة أدائها.

الطقس كان جيداً: سماء زرقاء تبدو عالية جداً مع بعض الغيوم الصغيرة الواضحة المعالم. كما أن المدينة كانت ما تزال تعيش أيام الصيف بطمأنينة لا تشوبها شائبة على الإطلاق. وكانت النساء، كما في شهر حزيران، يرتدين القليل جداً من الملابس. أما ديما فقد كانت عيناه تتشبثان تارة بقوام إحداهن وتارة بقوام أخرى من السائرات في الشارع. قرب مبنى المطار كانت تُنَفَّذ أعمال طرقية، وقد علا دوي المداحل والآليات الأخرى. وكان العمال الذين يعملون بالرفوش يرتدون زيهم البرتقالي مباشرة على أجساد عارية. كانت أجساد العمال تلمع من التعرق، وكان وهج الحر ورائحة الإسفلت الساخن تصفع وجه ديما من نافذة السيارة المفتوحة، ما جعله يتخيل للحظة أن الصيف قد بدأ للتو.

كان المطار يغص بالناس، كثيرون منهم كانوا يغادرون عائدين إلى أماكن إقامتهم. وهناك من يودعهم. ولكن أكثر الناس كانوا عائدين من أماكن مختلفة، مسرعين لإعادة أبنائهم قبيل بداية العام الدراسي. وكان هناك من يستقبلهم. في عمق قاعة الوصول كانت الأبواب الزجاجية تُدخل القادمين رحلةً تلو الأخرى. كان العائدون مُسْمَرِّين، أسنانهم بيضاء، مسرورين. وكان مستقبلوهم يسرعون لاصطحابهم ويحملون الأطفال على الأيادي...

رأى ديما شخصاً من معارفه يقف لاستقبال أحد ما. وكان هذا الرجل من معارفه القدامى ويسكن في منطقة بعيدة، ولذا لم يستطع ديما حتى أن يتذكر اسمه.

سأله الرجل: من تستقبل؟

- عائلتي... عائدون من البحر.

- وأنت أين كنتَ؟

- نعم – م – م! لَوَّحَ ديما بيده دون اهتمام – أمضيتُ كل الصيف قاعداً في المدينة! وأنت أين اسْمَرّيْتَ هكذا؟

قهقه الرجل وقال: أنا؟! –أنا على السطح. أمضينا الصيف أنا وابني نكمل بناء دارتنا الصيفية. وأرسلت زوجتي إلى الجنوب. والآن أستقبلها. كيف حالك أنتَ؟

- عن أي حال تتكلم؟ ها هو الصيف ينتهي، وأنا قابع في المدينة. على العموم لم يُتَح لي أن أستجم.

- حسن، إلى اللقاء.

- آ ها، صحبتك السلامة!

وشد كل منهما على يد الآخر. بعد خمس دقائق رأى ديما صاحبه وبيديه حقيبتان كبيرتان، كانت تمشي خلفه امرأة ممشوقة القوام ترتدي معطفاً فاتح اللون. وكان صاحبه يمشي مبتسماً بينه وبين نفسه.

فجأة أصبح ديما غير مرتاح، لأنه كَذَّبَ على الشخص الذي يعرفه معرفة سطحية. لماذا قال له إن أموره كانت سيئة في الصيف. لم تكن أموره في الصيف سيئة. ولماذا افترى هكذا على سكينته الصيفية. أجل، ربما لن يتكرر عنده مثل هذا الصيف الجميل أبداً.

تأخرت رحلات كثيرة لأسباب مختلفة. وتم تأخير الرحلة التي كان ينتظرها ديما، لمدة ساعتين. الذهاب إلى المدينة ثم العودة على الفور إلى المطار ليست فكرة صائبة. تضايق ديما، وراح يتجول، ثم أغفى في السيارة... بعدئذٍ أعلنوا أن الرحلة ستتأخر لساعة أخرى. هنا فترت همة ديما وخمد كلياً. فكَّرَ: "ها...، هذا آخر يوم في الصيف، وماذا؟".

اشترى صحيفةً، لكنه لم يستطع القراءة. لم يعد أي شيء يختلج في داخله ، وشعوره بالسكينة لم يغادره بعد.

اشتاق كثيراً لزوجته وابنته. واشتاق لابنه، الذي كان يجب أن يصل بعد يومين. اشتاق، لكنه كان يفكر في هذا وقد تهدل وجهه وانحنى رأسه قليلاً نحو اليسار. حتى أن ضجة المطار قد تراجعت إلى مكان ما...

استقبل عائلته. اختطف الطفلة ورفعها عالياً بين ذراعيه الممدودتين إلى آخر مدى. ثم قَبّلَ زوجته. انتظروا الحقائب، كانت الابنة تتكلم من دون انقطاع، وكانت تُريهما شيئاً ما حتى أنها رقصت. قالت الزوجة: إنهما عانتا كثيراً بسبب هذا التأخير الفظيع. حاول ديما أن يستمع باهتمام... لكنه في الواقع كان يستمع إلى السكينة التي بداخله. كيف هي هناك؟ وهل ما زالت موجودة؟

عندما اقتربوا من المدينة. غفت الابنة على الكرسي الخلفي. نامت بوضعية لا يتصورها الإنسان الراشد، كانت الزوجة تُعَدِّد ما يجب عليها القيام به في اليوم التالي. كان واضحاً، أنه عليهم أن يذهبوا في الصباح لشراء حذاء لابنتهما من أجل المدرسة وأشياء أخرى كثيرة. وكان ديما يهز رأسه ويبتسم ويفَكّر... لا، لم يكن يفكر حتى، بل كان ينظر في عيني سكينته ويحاول أن يتذكر العينين اللتين من خلالهما كان في وقت ما ينظر إلى العالم ويشعر بالحبور. أراد أن يتذكر هاتين العينين في برهة الوداع.

عندما اقتربوا من البيت، كان قد حَلَّ الظلام تقريباً.

قالت الزوجة: واو، يا لها من مقاعد طريفة قد وضعوها هنا، يا سلام! ما أبدعها!

نظر ديما وفعلاً رأى مقاعد جديدة عند المدخل. متى يا ترى وضعوها؟ لم يلاحظها ديما من قبل. ولكنه أجاب مباشرة: نعم، نحن هنا لم نهدر الوقت سدىً.

قَبَّلَ زوجته، بعدئذٍ أخرج ابنته من السيارة بتمهل وعناية، وأخذت الزوجة حقيبتي السفر من صندوق السيارة. ثم توجها إلى المدخل. كانت الابنة قد تعرقت بالكامل خلال نومها. ضَمَّها ديما إلى صدره، وتدلّى جسمها بالكامل نحو الأسفل. كانت ثقيلة وكبيرة. وكانت تنبعث من شعرها رائحة الشمس الحارة، والريح والبحر.

قال ديما لنفسه من دون أن يصدر صوتاً:

دافئة... – حبيبتي.

بينما كانت الزوجة تفتح باب المدخل، نظر ديما بسرعة إلى الفناء. رفع عينيه ونظر إلى قمة شجرة القيقب الضخمة التي تعالت فوق أشجار البتولا والغبيراء. كان شجرة القيقب عاليةً... عالية.

على خلفية السماء التي أظلمت كلياً تقريباً، كانت شجرة القيقب تُرى واقفة من دون أي اهتزاز. غمزها ديما بعينه، ثم أدار وجهه واجتاز المدخل وهو بالكاد يبتسم مودعاً....



دوبروفسكي

رواية الصراع بين الظالم والمظلوم

تعد رواية (دوبروفسكي) واحدة من أهم الروايات الروسية التي كتبها الأديب الروسي الشهير ألكسندر بوشكين. (1799 ـ 1837) وذلك لتأثيرها الجم في السرد الروسي طوال أزمنة عديدة، ولأنها تصور فظاعة ظلم الإقطاع، وعذاب الفلاحين، وسوء الحياة الواقعية الروسية في ظل معادلة لا عدالة فيها تقول: كل شيء للإقطاعي، ولا شيء للفلاح.

كتب بوشكين هذه الرواية سنة 1833، لكنها لم تنشر إلا بعد وفاته بأربعة أعوام، أي في سنة 1841، ولكن إشعاعها الأدبي امتدّ حتى فرش ظلّه على تجارب أدبية كثيرة، ومنها تجربة غوغول (1809 ـ 1853) في روايته الشهيرة (النفوس الميتة) وتجربة تولستوي (1828 ـ 1910) في روايته (البعث) حيث هو الصراع، على أشده، ما بين الأغنياء من جهة، والفقراء من جهة أخرى.

ولد بوشكين سنة (1799) لأسرة قريبة من القصر والقيصر في آن معاً، لذلك درس في معهد خاص مع ثلاثين من التلاميذ المختارين من أبناء الطبقة الراقية لكي يكونوا عماد السلك الدبلوماسي الذي يشرف عليه القيصر ويرعاه مباشرة!

كتب بوشكين إبداعاً أدبياً صادقاً ورائعاً في مجالات كثيرة منها النثر (القصة القصيرة، والرواية، والمسرحية، والمقالات، والنقد الأدبي) ومنها أيضاً الشعر، وقد كان صاحب حظوة ومكانة وريادة فيهما معاً أعني النثر والشعر!.

لعبت الظروف الصعبة لعبتها وهي تناور حياة بوشكين وتعصف بها منذ يفاعته وهو طالب في المعهد إلى أن كتب شعراً قرَّظه الشعراء الكبار، كما لعبت الظروف لعبتها في شبابه فأبدت تهوره وهو يعصي أوامر القيصر أو يخرج على التعليمات والأوامر الإدارية الناظمة لحياة المعهد الداخلي، ولعبت لعبتها كذلك في أثناء حبه لفتيات كثر تحلقن حوله، ولم يجن من علاقته بهن سوى الحرائق! وفي أثناء زواجه الذي دافع عنه، دفع التقولات التي طالت زوجته سنوات طوالاً، كان ضحية لها في مبارزة ظالمة، كما لعبت الظروف لعبتها مع أدبه الذي لم يدر عليه المبالغ المادية التي تجعله يعيش حياة سعيدة مع زوجته وأولاده، كما لعبت لعبتها مع حياته وتقلبات مزاجه مرة ثانية حين نُفي إلى البعيد البعيد بسبب كتاباته التي لم يرضَ عنها القيصر فعاش في أمكنة متعددة كي لا يكون صاحب تأثير في مدينتي (موسكو) و(بطرسبورغ). ولعبت

لعبتها أيضاً وهي تبدي ميوله السياسية المنادية بالحرية والديمقراطية، وهذا ما لا يتناسب وأحوال القصر والقيصر في آن. توفي بوشكين سنة 1837 على إثر مبارزة ظالمة دفاعاً عن شرف زوجته التي تقاذفتها القولات السود، والتي اتهمت بالخيانة.

تصور رواية (دوبروفسكي) الحياة الإقطاعية وآثارها القاتلة، وممارسات الإقطاعيين الجائرة بحق الفلاحين، والظلم الذي يطول الحياة الروسية بكل وجوهها ومناحيها، كما تصور الحرية والمواجهة والوقوف بندية كاملة تجاه الإقطاعي طلباً للعدالة الاجتماعية.

لب الرواية يدور حول حياة الإقطاعي الفظ (ترويكورف) الذي يمتلك مساحات واسعة من الأراضي، مثلما يمتلك عدداً كبيراً من الأقنان الذين يعملون في الأرض عبيداً وأجراء، وله العديد من النساء والمحظيات اللواتي يجالسنه مساء وهو يتعاطى الخمور.

ولديه قطعان من الماشية، وعدد من الرعاة، وأكثر من (400) كلب، وقطيع آخر من الحمير، وعدد كبير من الخيول. كان سيداً في محيطه، الجميع يطلبون رضاه، ما عدا الضابط المتقاعد (دوبروفسكي) الذي كان من أصحاب الأملاك، ولكنه لا يمتلك الأملاك التي يستحوذ عليها (ترويكورف) وكلاهما أرمل ولـ (دبروفسكي) ابن شاب يعمل في الحرس الوطني، واسمه (فلاديميير) ولـ(ترويكورف) ابنة شابة جميلة اسمها (ماشا)، وكثيراً ما كان والدها يردد بأنها ستكون من نصيب (فلاديمير) ابن الضابط المتقاعد (آندريه دوبروفسكي) لكن الأخير كان يود أن يأخذ فتاة فقيرة من طبقته، لابنه (فلاديمير) ويصارح بذلك الإقطاعي الكبير (ترويكورف)، فيقبل بهذه الصراحة ويضحك، ظناً منه أن (دوبروفسكي) يمازحه. وقد كانت العلاقة بين الاثنين جيدة إلى أن تعرض (دوبروفسكي) إلى إهانة من مدرب كلاب

الإقطاعي (ترويكورف)، فانعزل بعيداً ولم يعد يحضر مجالس الإقطاعي (ترويكورف) فأرسل الأخير إليه من يعلمه بأنه يدعوه إلى حضور مجلسه، لكن (دوبروفسكي) رفض الدعوة، وطالب بأن يعتذر مدرب كلاب الإقطاعي عن الإهانة التي ألحقها به، وبعدئذ، سيكون له رأي، أي (دوبروفسكي) فإما أن يقبل الاعتذار أو لا يقبله. ولهذا السبب نشأ الخلاف بين الرجلين ونما إلى حد العداوة وذلك لأن (دوبروفسكي) قبض على اثنين من رجال الإقطاعي (ترويكورف) وهما يقطعان أشجاراً واقعة في أملاكه، فسجنهما وجلدهما، وأخذ خيولهما غنيمة. وهنا أراد الإقطاعي الكبير (ترويكورف) الانتقام. فأعلن أنه سيشن هجوماً كبيراً على قرية (دوبروفسكي) ويدمرها تدميراً نهائياً، لكنه، وقبل أن يفعل أي شيء استشار قاضياً، فسأله القاضي إن كان (دوبروفسكي) يمتلك مستندات تمليك فقال الإقطاعي (ترويكورف) إنه لا يمتلك مستندات التمليك، لكن الجميع يعرفون بأن والد (أندريه دوبروفسكي) اشترى القرية من جد (ترويكورف) وأن بيت الوالد احترق واحترقت بداخله كل المستندات التي كانت بحوزته. وهنا قال القاضي، بإمكان الإقطاعي (ترويكورف) أن يستعيد القرية عن طريق القضاء، وحين عرف (دوبروفسكي) الأمر المهول، والكيد المرتب ضده، سقط ميتاً. وحين علم ابنه (فلاديمير دوبروفسكي) بما حدث لوالده، انتقم لأبيه فحرق البيت الذي أقام فيه القضاة الذين حكموا بأن قرية والده تعود إلى ملكية الاقطاعي (ترويكورف)، ثم فرّ هارباً، فألصقت به تهمة اللصوصية، وبذلك غدا مع جماعته من قطاع الطرق المطرودين من نعمة الحياة الاجتماعية. وراح (فلاديمير دوبروفسكي) الابن يتحين الفرص للانتقام من الإقطاعي (ترويكورف) شخصياً، وقد وقعت الفرصة بين يديه حين عرف، من خلال المتابعة، أن أستاذاً للغة الفرنسية يود التوجه إلى بيت (ترويكورف) من أجل أن يعطي ابنته دروساً في الفرنسية، فاتفق معه على أن يعطيه الأستاذ أوراقه الرسمية وبطاقته، مقابل مبلغ كبير من المال، أي أن يتقمص شخصيته، من أجل أن يقوم هو بالمهمة الموكلة للأستاذ. وهكذا

يدخل (فلاديمير دوبروفسكي) إلى بيت الإقطاعي (ترويكورف) ويشرع في إعطاء ابنته الدروس الفرنسية، وسرعان ما وقعت الفتاة الجميلة في حب أستاذها، ولكن والدها كان قد اتفق مع أحد الأمراء على أن يزوجها إياه، فعقد قرانها عليه في أثناء غياب (فلاديمير دوبروفسكي) الذي صارحها بهويته حين وَثِقَ من حبها، وقد حاولت الفتاة رفض الزواج من الأمير مرات عدة، لكنها في نهاية المطاف أجبرت على الموافقة! وكان باستطاعة (فلاديمير دوبروفسكي) أن يخطفها، وأن يقتل الأمير، وأن يحرق بيت والدها، وقريته، لكنه، وبسبب حبه لابنته (ماشا)، ترك المنطقة كلّها، وودّع رفاقه الذين أثروا برفقته، وسافر إلى بلد مجاور!

لقد أراد بوشكين أن يصور العطب الذي وقع على الحياة الروسية حين بيّن قوة الإقطاعي ونفوذه الطاغي، وصوّرهما وهما بكامل شرورهما! وكذلك حين صوّر قوة روح التمرد التي لم تنجح بسبب غياب الأهداف الحقيقية، وفساد القضاة بسبب مغريات المال. وفي المآل، تتزوج (ماشا) من أمير لا تحبه، ويترك (فلاديمير دوبروفسكي) قريته، وبلده، ويعيش حياة صعبة في بلد مجاور، وتنقطع أخبار حبيبته (ماشا) عنه، ويذبل الحب بينهما، بفعل كرِّ الأيام وتتاليها، ولكنه لا يموت! فالظروف الظالمة حكمت على الحب بأن يتلاشى وينطفئ رويداً رويداً بسبب حضور سطوة الاقطاعي (ترويكورف) وسطوة الزوج الأمير، وهي سطوة مضافة حالت بين العاشقين، وقطعت الطرق التي توصل أحدهما إلى الآخر.

إنها رواية الصراع ما بين الظالم والمظلوم وهو في صوره الجنينية الأولى! وهي رواية الطمأنينة التي عاشها إقطاع روسيا في ظل الهيمنة التي اكتسبوها بقوة القانون، وهي رواية المخاوف الكثيرة التي عرفها الفلاحون الأجراء، والمّلاك الصغار، في ظلّ غياب الرؤيا الحقيقية للأهداف المنادية بالخلاص من

الإقطاع، وغياب مفاعيل القوة المساندة لهم من أجل نسف بنية الإقطاع من جذورها!

هذه الرواية (دوبروفسكي) ستظلُّ نبعة الأدب الروسي التي جاءها كتّاب روسيا جميعاً ليرتووا من مائها العذب، وقد تجلّى ذلك من خلال الروايات التي كتبوها، وفيها بدت الطيوف الساحرة التي هي شديدة النسب إلى رواية (دوبروفسكي)، لا بل إن طعوم هذه الرواية كانت حاضرة بقوة في رواياتهم، وبذلك تجلّت أبوة بوشكين للأدب الروسي بضفتيه: النثر، والشعر معاً!



جنكيز إيتماتوف

والكلب الحجري الذي يرشد الصيَّادين

الكاتب القرغيزي المعروف (جنكيز ايتماتوف) 2008-1928 من الأدباء الذين تميزوا بعالم خاص في كتاباتهم فباتوا يعرفون به. وعلى الرغم من أنه فرض نفسه كروائي قدير منذ صدور روايته الأولى (جميلة) 1958 التي حظيت بالترجمة والشهرة عقب صدورها، فان طريقته المتفردة تشكلت مع روايته (وداعا يا غولساري) التي كان من أبرز معالمها الحصان (غولساري) الذي ركض بين سطورها مهراً فتياً جميلا، حتى شاخ ومات هزيلاً على قارعة الطريق.

وبلغت ذروة تأملاته الفلسفية والوجودية في روايته (النطع) التي حفلت بالحوارات والمناقشات عن الإله والعبادة والخير والشر - خلافا لروايته الأخرى التي لا تتصدى للأفكار المجردة بشكل مباشر - وكانت الذئبة (إكبارا) وعائلتها الحامل لهذه الموضوعات على أهميتها من خلال استعراض حياتها وتأثرها بحياة البشر الذين وصلت أيديهم حتى المناطق النائية. ثم نصل إلى رواية (عندما تتداعى الجبال) التي كتبها بعد انهيار عقد الاتحاد السوفييتي - وكانت قرغيزيا إحدى جمهورياته - وفيها لم تتوقف انتقاداته السياسية والاجتماعية للأوضاع القائمة في بلده، بل وفي العالم كله، فالأمور لا تسير دائما نحو الأمام، بل قد تزداد سوءاً، وهذا ما ينعكس سلبا على البيئة الطبيعية، والقيم الإنسانية، وهذه الأطروحات مثّلها النمر الأرقط الثلجي (جابارس) الذي قتل بنيران الصيادين.

هذه الروايات التي أشرنا إليها آنفا من أهم أعمال (إيتماتوف) التي وضعته في صفوف أهم كتاب الرواية في العالم، باعتباره كاتباً مميزاً بأسلوبه، وأفكاره، وطريقته في انتقاء الموضوعات ومعالجتها. والمتأمل في هذه الروايات يجد رابطة مشتركة تجمعها، وهي حضور الحيوانات، بل وجود حيوان مميز - يحمل لقباً يعرف به - يقوم بدور أساسي لا يمكن الاستغناء عنه في تطور الأحداث، وردود أفعال الشخصيات، أو في حمل مقولة العمل الأدبي أيضاً، حيث تكون العلاقة مع الحيوان سبيلاً لفهم الفرد والمجتمع، ومقياساً دقيقاً لأخلاقية البشر، لأن طريقة التعامل مع الحيوان والنظر إليه تعكس علاقة الإنسان بالطبيعة والبيئة بمختلف مكوناتها من حوله.

وجغرافيا بلد المؤلف كان لها دور كبير في النهج الذي اختطه لنفسه، حيث تنبسط مساحات لا تعترف بالحدود السياسية، وهناك تنهض الجبال الشاهقة المكللة بالثلوج، وتمتلئ البحيرات الصافية بالماء العذب، وتنحدر الوديان الوعرة، وتمتد السهوب المعشبة. وفي تلك المساحات المفتوحة للسماء تعيش

الحيوانات المتوحشة المفترسة، والبرية الوادعة، وقطعان الخيول والأغنام التي ينتقل معها الرعاة بحسب فصول السنة، والرعاة غالباً هم أبطال هذه الروايات الذين يعتمدون على الحيوانات في حياتهم، وحتى إذا لم يكن البطل منهم فأصوله تعود إليهم، أما إذا كانوا غرباء عن المنطقة فلديهم مع الحيوانات قصة تروى. فلا يجمع هذا الخليط البشري غير المتجانس ـ أحياناً ـ غير الحيوانات التي قد تكون أحد المحاور الأساسية في تلك الروايات، بل المحور الأكثر أهمية وثراء وغنى، لهذا لا يعد الحيوان مجرد كائن حي تتحكم به الغريزة، بل مرآة صافية تعكس صورة الإنسان في أطوارها كافة، وهنا تأتي أهمية العناية بالحيوان وتصويره في أعمال الكاتب!.

***

متابع روايات (إيتماتوف) سيظن وهو يقرأ عنوان روايته (الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر) أن ثمة كلباً سيكون له دور كبير في هذه الرواية أيضاً. ولكن سرعان ما سيكتشف منذ الصفحات الأولى أن هذا الكلب الأبلق ليس كغيره من الحيوانات التي تعرّف إليها في الروايات الأخرى: (في هذا المكان، بالقرب من خليج الكلب الأبلق، وفي شبه الجزيرة الجبلية التي تبرز في البحر بشكل منحرف ترتفع بارزة شاهقة الصخرة ـ الجبل، التي تذكر في الواقع، وعن بعد، بكلب أبلق راكض إلى حاجته على حافة البحر. إن جبل الكلب الأبلق الذي يحتفظ على رأسه، حتى أشد أيام الصيف حرارة، ببقعة بيضاء من الثلج، تشبه أذنا ضخمة متدلية، ويحتفظ ببقعة بيضاء كبرى أخرى في منطقة العانة في المنخفضات الظليلة، هذا الجبل كان يرى دائما من بعد ومن مختلف الجهات، من البحر ومن الغابة) ص8. لهذا كان هذا الكلب الذي لم يغادر مكانه قط مجرد علامة بارزة للصيادين البحارة، وفألا طيبا لأنه المعلم الأول الذي يرى من البعيد لدى عودة القوارب المحملة بالصيد.

وفي (السفينة البيضاء) ثمة صخور تحمل بعض الأسماء، ومنها أسماء لحيوانات، ولكنها تسميات غير شائعة أطلقها الطفل الذي يلعب على بعض الصخور الصغيرة، فالحجر الغرانيتي الأحمر اسماه (الجمل الراقد) وكلما مر بجانبه يربت على سنامه وكأنه حيوان حقيقي، أما حجر (الذئب) فهو يشبه الذئب، ويبدو لهذا السبب لا يلعب معه كثيرا.

***

ولأن هذا الكلب الأبلق ليس أكثر من كتلة صماء نحتتها المصادفة على الشاطئ، لم يكن له تأثير يذكر في مجريات الأحداث وتطورها، ولم يؤدّ دورا له أهمية تُذكر في حياة أبطالها، ولم يحمل دلالات قابلة للتأويل، وذلك إذا استثنيا أن شكله علامة ثابتة في مكان بعينه، ومن هنا يأتي مسوغ حضوره لا غير. فللمكان وصوره الحسية والنفسية تأثير كبير في حياة الكائنات الحية من بشر وحيوانات في روايات (إيتماتوف) التي يظهر فيها عناية خاصة بالطبيعة وحيواناتها. ولكن المكان أيضا غير معهود في هذه الرواية، فلا نجد التضاريس التي برع الكاتب في وصفها، فـ(إيتماتوف) ابتعد عن اليابسة التي كتب عنها بحب، كما أحبها أبطاله، واختار البحر البعيد مكانا لهذه الرواية.

أما الحيوانات البحرية فلا تؤد دوراً كبيراً في هذه الرواية ـ سواء كانت من الحيوانات الحية أم الأسطورية ـ وبقي حضورها هامشيا إلى جانب البشر الذين أولاهم المؤلف اهتمامه الكامل، وهذا انعكس على الفكرة العامة للعمل الروائي وشخصياته البشرية التي قامت بدور البطولة المطلقة في هذه الرواية التي احتفت بالإنسان الذي قدم أمثلة عظيمة في الإيثار والتضحية.

والغريب في هذه الرواية هو صورة الصيادين، فهم في روايات (إيتماتوف) لا يقومون بدور البطولة، بل يقومون بأدوار ثانوية. وهم عادة أنانيون وغير متعاونين، وأشرار يضمرون الخديعة، وقساة القلوب لا تأخذهم الرأفة بأحد. وهم جشعون

يصطادون بطريقة وحشية لجمع المال، كما في (النطع) أو لمجرد التسلية واللهو، كما في (عندما تتداعى الجبال). ولكن عندما يكون الصيادون هم أبطال الرواية فالأمر مختلف تماما، ففي (الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر) تسقط عنهم الصفات السلبية كافة، لأن (إيتماتوف) لا يمنح دور البطولة إلا للبشر الإيجابيين الذين يمكن الاقتداء بهم كمثال يحتذى. بل هؤلاء الصيادون لا يتعمدون الاعتداء على الطبيعة وحيواناتها، فهم مجرد أناس بسطاء ليس لديهم عمل آخر ليعيلوا أسرهم، وهم يتوارثون هذه المهنة عن الآباء والأجداد الذين يكن لهم الأحفاد كل الاحترام، لهذا كان مشهد الصيد غير مستنكر ومستهجن - كما في الروايتين السابقتين - بل كان من صور الواقع اليومي التي لا بد منها لاستمرار حياة البشر على الأرض الطيبة. ولا نجد سبب التفاضل يعود لوجود الفوارق بين صيادي البحر والبر، فهذا أتى عفوا ضمن سياق الحدث الروائي فيما نظن.

***

رغم أن (كيريسك) يبلغ الحادية عشرة من العمر فإن الشخصيات من حوله تنسب إليه رغم أنها قامت بأدوارها الأساسية على أكمل وجه، فهو المحتفى به الذي خرج للصيد برعاية عميد الأسرة العجوز (أورغان) واثنين من أفضل الصيادين والده (أمرايين) وابن عم الوالد (ميلغون) فالرحلة الأولى للصيد لها طقوسها الخاصة في مجتمع الصيادين.

كما نلحظ أن الرواية تغص بالمعتقدات الوثنية الحاضرة بقوة في وعي الأبطال، وذلك يعود إلى أن الصيادين يعيشون في منطقة نائية بعيدة عن المدنية، وفي بيئة مغلقة على نفسها، وهذا يعزز النمط التقليدي من التفكير الساذج الذي حاول اكتشاف العالم من حوله وفهمه للعيش فيه بطريقة أفضل، ولدفع شروره، ونيل الخير المرجو، لهذا كانوا يكرمون المكان الذي يصيدون فيه،

وهنا هي الجزيرة التي تجتمع فيها الفقمة: (وقبل أن يبحر الصيادون لم ينسوا أن يطعموا الأرض، فنثروا قلب الفقمة المقطع إلى قطع صغيرة على نية الرب مالك الجزيرة، لكي لا يحجب عنهم هذا التوفيق في المرات الأخرى. وهكذا خرجوا ثانية إلى البحر) ص49.

وكانت الحيوانات الأسطورية بما تحمله من قوى سحرية ـ كما لدى الشعوب البدائية كافة ـ صلة للتأقلم مع البيئة والتواصل معها بشكل أفضل، لهذا هم يعيدون أسباب وجودها غير المدركة إلى الحيوانات التي يكنون لها الاحترام، ولكن من دون قيامهم بطقوس عبادتها. فأبطال (ايتماتوف) عامة غير معنيين بشؤون العبادات، سواء أكانت مرجعيتهم الدينيّة وثنية أم سماوية، فمجال اهتمامهم الأكبر منصب على الأرض التي يعيشون عليها، ورغم ذلك ظلت تلك المعتقدات البسيطة المتوارثة حاضرة في نفوسهم كحقيقة الأشياء من حولهم: (كانت البطة لوفر تحلق وهي تبطبط بصوت عال ـ كانت تخشى ألا تحتمل ـ فتسقط البيضة في لجة لا قرار لها. وأينما اتجهت البطة لوفر وأنى طارت، كانت تتلاطم تحت جناحيها الأمواج، ويمتد حولها الماء العظيم ـ ماء بلا شطآن، بلا بداية ولا نهاية. وأنهك التعب البطة فاستسلمت مقتنعة: لم يكن في العالم كله مكان تبني فيه عشها. عندئذ حطت البطة لوفر على الماء نزعت من صدرها ريشة ونسجت منها عشا. ومن هذا العش الطافي على وجه الماء بدأت الأرض بالتكون. وشيئا فشيئا توسعت الأرض، وشيئا فشيئا صارت تؤمها المخلوقات المختلفة. الإنسان فاق كل هذه المخلوقات، تكيف مع الثلج إذ استخدم الزحافات، ومع الماء إذ صار يبحر في القوارب، صار يصطاد الحيوان ويصطاد الأسماك، فيتغذى بها ويزيد نسله) ص6- 7. ولهذه البطة العجيبة نجمة في السماء ترشد الصيادين في الظلام، وبذلك تمد يد العون لهم بطريقة محسوسة. فالصيادون عندما يبتعدون عن اليابسة بحاجة إلى أشياء تشد من أزرهم في قارب صغير محاط بالماء من كل جانب.

كما يعيد هؤلاء الصيادون الذين يعيشون على أحد الشواطئ النائية نسبهم إلى السمكة ـ المرأة، جدتهم جميعا، لهذا يغنون لها لدى احتفالهم بدخول أحد أبنائهم بعد اشتداد ساعده إلى عالم الرجال الذين لا يعرفون غير الصيد.

والسمكة ـ المرأة أجمل نساء الأرض التي يحلم كل الصيادين بالاجتماع بها حتى العجوز (أورغان) الذي عاش معها زهوة الحب في الحلم لم يفقد الأمل بالاجتماع بها، وظل يفكر فيها حتى آخر يوم في حياته.

ونجد أن الحيوانات ـ الأسطورية والحقيقية ـ لا تقدم المساعدة للبشر حين يكونون في أمس الحاجة إليها، فالصيادون الذين ضاعوا في سحابة ضبابية وسط البحر ينتظرون بلا جدوى (البومة آغو كوك) التي تتمتع ببصر حاد يمكنها من الرؤية رغم سوء الطقس، لهذا فهي الطائر الوحيد الذي يرشد الصيادين التائهين في الضباب حيث تتعذر رؤية النجوم، لأنها تطير بخط مستقيم نحو الجزر المجاورة لاصطياد الفقم الصغيرة ثم تعود إلى الشاطئ. ويردد (كيريسك) التعويذة التي حفظها من أمه مرارا: (أيتها الفارة الزرقاء أعطني الماء) عندما أوشك الماء العذب على النفاد، ولكن التعويذة الموجهة للحيوانات لم تجد نفعا. بل أصبحت الحيوانات عبئاً على البشر في أوقات الأزمات، فقد تخلص الصيادون من الفقمة الثقيلة التي اصطادوها للتخفيف من وزن القارب لدى هبوب العاصفة.

ولم يبق أمام الصيادين الضائعين في البحر لأيام عدة سوى التضحية بالنفس في سبيل أن يعيش الآخرون، وكان أكثرهم إيثاراً العجوز (أورغان) الذي امتنع عن مشاركة الآخرين الماء العذب، ثم وجد أنه لا بد من التضحية الكاملة بأن يلقي بنفسه في البحر لأنه عاش ما يكفي، ثم يلقي (ميلغون) نفسه في البحر بعدما شرب من مائه الأجاج، فلم يعد لديه القدرة على الصبر. ويتردد الأب في إلقاء نفسه وترك ولده في القارب بمفرده، ثم يحزم أمره ويلقي بنفسه وقد نام الصبي الذي أمل بنجاته ومتابعة الحياة كما عاشها هو وجده.

لكن الطبيعة تكف عن تعنتها وتحنو أخيراً على (كيريسك) الذي بقى بمفرده في القارب المصنوع من جذع شجرة حور ضخمة، والطبيعة لا تثبت على حال، لهذا كان من الطبيعي أن يتلاشى الضباب، وتظهر النجوم في عتمة الليل، وتطير البومة فوق القارب الضائع. فتحامل الصياد الصغير على نفسه، ووجه القارب حيث اليابسة، وهو يخاطب الطبيعة من حوله: ("اثبتي أيتها الريح ولا ترحلي. لا أعرف كيف أناديك. كان بإمكان الشيخ أورغان أن يدلني على ذلك. لكن كوني أختي ولا ترحلي ولا تتحرفي، أيتها الريح، إلى اتجاه. آخر فأنت تستطيعين أن تثبتي طويلا في الاتجاه الذي تشائين. ساعديني أيتها الريح ولا ترحلي. وسأعرف كيف تدعين، وسأناديك باسمك. هل تريدين أن أسميك رياح أورغان، باسم جدي أورغان؟ سأناديك هكذا دائما ريح أورغان. وأنت ستعرفينني.." هكذا كان يتحدث مع الريح التي ترافقه، وكان يقنعها بأن تستمر مانحة إياه روحها وقوتها. ولم يزح نظره عن النجمة الدليل، التي كان يبحر نحوها. قال للنجمة: "أنا أحبك يا نجمتي. انك تقفين عالية بعيدة أمامي. أنت أكبر وأجمل نجمة. أرجوك لا تذهبي. قفي مكانك، لا تنطفئي. إنني أسبح إليك. فباتجاهك طارت البومة آغو كوك. أنا لا اعرف إلى أين تطير، إلى الجزيرة أم إلى القارة. حتى لو كانت تطير نحو الجزيرة، فليكن، سأموت على الجزيرة. لا تذهبي، لا تنطفئي أيتها النجمة. أنا لا اعرف كيف ادعوك فلا تغضبي علي. فليس لدي الوقت لأتعرف على اسمك. كان بإمكان أبي أن يدلني على اسمك.. وإذا رغبت سأناديك باسم أبي، سأناديك نجمة امرايين، وعندما ستظهرين في السماء سأحييك واهمس باسمك، أما أنت، فساعديني يا نجمة امرايين، ولا ترحلي قبل الأوان ولا تنطفئي ولا تختبئي خلف الغيوم..") ص117+118. ونلحظ في مناجاة الصبي للطبيعة أنه منحها أسماء أقاربه من البشر، وبذلك أقام بينها وبينه صلة قرابة وكأنه صلة الدم المقدسة بين الصيادين، وبذلك يكون التواشج بين البشر ومحيطهم الطبيعي متينا، وإن تم بسياق عفوي غير مقصود.

ويعود الصياد الذي تعلم أشياء أخرى غير الصيد، وخاض تجربة يندر أن يقوم بها صياد، لاسيما في سن مبكرة. فهو بطل الرواية الذي قدم تجربة فريدة تستحق أن يكتب عنها. وانشد أغنيته التي ستعيش معه حتى أيامه الأخيرة عن الصيادين الذين عاشوا كما يجب أن يعيش الرجال، وماتوا بكبرياء كما ينبغي أن يموت الأبطال:

(كان الشاطئ يرى من هناك عند حافة البحر على شكل خط أزرق رصاصي من الجبل. لكن الكلب الأبلق أبيض الأذنين وأبيض العانة كان يسمو أعلى من كل الجبال. وصار من الممكن الآن تمييز الذؤابات المتراقصة للأمواج الأبدية، عند أقدام الكلب الأبلق. صار من الممكن سماع أصوات نوارس الشاطئ. والنوارس كانت أول من تنبه إليه. وفوق الجبل كان يتصاعد دخان ازرق تبعثه بقايا شعلة منطفئة على سفح الجرف...

أيها الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر،

إنني أعود إليك وحيدا،

بلا اتكيشخ اورغان،

بلا أبي أمريين،

بلا آكي ميلغون. أين هم اسألني،

ولكن أعطني، قبل ذلك ماء لأشرب) ص119- 120.

أما الأساطير في (السفينة البيضاء) فلم يعد يؤمن بها غير الجد الذي لم يستطع القيام بأي شيء لحمايتها، فقد فقدت الخرافات مبرر حضورها بعدما تغيرت أفكار الناس وطريقة عيشهم. فلم تعد ثمة قرية نائية ومنقطعة عن العالم بعد انتشار شبكة طرق الشاحنات ومكاتب الحزب الشيوعي في المناطق الجبلية في قرغيزيا. بينما ظلّت القرية في (الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر) منقطعة عن العالم تماما، والسبب أنها تقع في بلد بعيد في الدائرة القطبية!.

***

من الجدير بالذكر أن هذه الرواية هي الوحيدة من بين أعمال (جنكيز إيتماتوف) التي يموت معظم أبطالها ـ الصيادون الثلاثة ـ وعلى الرغم من ذلك ثمة أمل مشرق بقوة في نهايتها، فقد نجا أصغر الصيادين الذي سيبحر من جديد في القارب، وسيستمر في العيش على هذه الأرض كما الكبار الذين ضحوا بحياتهم من أجل الجيل الجديد.

وكثيراً ما يحضر الموت في روايات (إيتماتوف) لتبلغ المأساة ذروتها. ولكن قد يدع الباب مواربا لدخول خيط رفيع من الأمل من الخارج: فالبطل والحيوان يقتلان في (عندما تتداعى الجبال) ولكن الحياة تنتظر الجنين الذي خلفه البطل في أحشاء المرأة التي أحب. ولكن في (النطع) تباد عائلة الذئاب، ويموت الطفل الذي لم يبلغ العامين برصاص والده بالخطأ.

أما الطفل في (السفينة البيضاء) فيختار موته دون أن يدري، فقد ظن أنه إذا ألقى نفسه في النهر فسيتحول إلى سمكة وسيبلغ السفينة التي راقبها لساعات في المنظار وهو يظن أنّ والده الذي لا يعرف عنه شيئاً يعمل فيها، وترافق الحدث مع اصطياد أحد الغزلان التي عادت إلى المنطقة بعد إبادة جنسها منذ زمن بعيد، وهي أيائل (المارال الأبيض) التي كان يظن السكان الأصليون لتلك المنطقة أن لها صفة قدسية الأجداد.

وبذلك يكون موت البشر مرافقا لقتل الحيوانات حيث تبلغ المأساة ذروتها في أعمال هذا المؤلف الذي اشتغل على رواياته بطريقة خاصة يعرف بها.

***

طبيعة المكان الذي تجري فيه رواية (الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر) حتمت ألا يكون أبطالها من القرغيز الذين كتب (ايتماتوف) عن حياتهم بحب يظهر في سطوره المثقلة بالحنين إلى تلك الأرض الطيبة وناسها البسطاء، فهم الرعاة الذين أحبوا الأرض وعاشوا عليها، لهذا اختار شعبا آخر من سكان الشواطئ دون أن يذكر شيئا عن أصولهم، مكتفيا بتناول طريقة حياتهم

ومعتقداتهم بما يتناسب مع سياق الحدث في الرواية. كما أشار إلى اسم المنطقة (أوخونسكي) التي تجري فيها أحداث الرواية لا غير.

وتخلو الرواية من الشخصيات النسائية، ولا نعثر فيها على قصة حب وان فاشلة إذا استثنيا الذكريات الخاطفة لـ(كيريسك) عن الطفلة الجميلة التي كان يلعب معها ألعابا بريئة تمهيدا للحب الموعود. وهذا أدى إلى غياب النثر المترف الذي عبقت به روايات (إيتماتوف) لاسيما التي يقوم العشاق ببطولتها، كروايتيه المبكرتين: (جميلة ـ شجيرتي في منديل احمر) لقد كتبت هذه الرواية بأسلوب مختزل فيه تصوير واقعي صارم يتناسب مع وقائعها، وفيها تحليل عميق لنفسيات أبطالها، ورصد دقيق لمشاعرهم الدفينة وخلجات نفوسهم، وأن غابت عنها اللمسات الرقيقة التي لا تخلو منها رواياته المتقدمة أيضا كرواية (ويطول اليوم أكثر من قرن).

أما الحيوانات فكان حضورها هامشيا ـ سواء أكانت أسطورية أم حقيقية ـ فالبطولة المطلقة في هذه الرواية كانت للإنسان الذي صنع معجزاته الخاصة على الأرض، وفي البحر أيضاً.

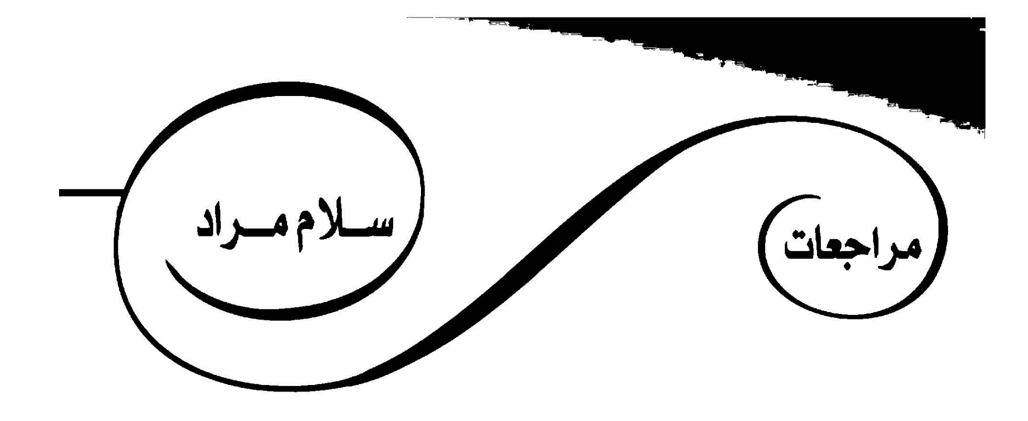
وربما هذه الاختلافات ـ غير الجوهرية ـ التي وجدناها في هذه الرواية تعود إلى أن كاتبها لدى مغادرته الأرض ـ وان على الورق ـ فقد بعضاً من خصائص أسلوبه الذي تميز وعرف به، ولكن هذا لا يعني أنها اختلفت كلياً عن أعماله الأخرى، فهو لا يزال يكتب ضمن نطاق الواقعية الإنسانية، أن صح التعبير ـ فهذا المصطلح غير متداول ـ وان صنف نفسه كأحد كتاب الواقعية الاشتراكية، وكذلك أغلب من كتب عنه، فقد تجاوز حدودها ككل الكتاب الكبار، واشتغل على القضايا الإنسانية الكبرى، وان عن طريق العمل على موضوعات قد تبدو بسيطة للوهلة الأولى، كقصة الصيادين الضائعين في قارب صغير في عرض البحر، فالقارب هنا يعادل الأرض، والصيادون الأربعة يمثلون البشر كما ينبغي أن يكونوا.

***

ويظل لهذه الرواية (الكلب الأبلق الراكض على حافة البحر) حضورها الخاص ضمن أعمال (جنكيز إيتماتوف) وهي أشبه بأسطورة صنعها بنفسه، أو حكاية رواها لنا، ككل الأساطير والحكايات التي لم تخلُ منها أي من رواياته، فهو عندما حدثنا عن الصيادون الذين أحبوا الحياة، وعانوا من حصار الحياة الشرس اختاروا الموت بشجاعة لأنهم عاشوا الحياة كما ينبغي للأبطال أن يعيشوها.

قدم (ايتماتوف) لنا رواية تحفر في الروح عميقاً، كالحكايات التي نحفظها في طفولتنا وتؤثر في نفوسنا، والأساطير التي تذهلنا رغم تقدمنا في العمر، ولذلك تترك هذه الرواية في نفوسنا أثراً لا يمحى بسهولة، بل هذا شأن معظم أعمال هذا المؤلف الذي يمثل حالة خاصة في سجل الرواية العالمية.





ليوباردي

شاعر إيطاليا ومفكّرها الكبير

كان جياكومي ليوباردي مهمشاً على المستوى الثقافي أو على المستوى الشخصي، وذلك بسبب الأحداث الكبيرة والثقافة المسيطرة وقتها "الرومانسية" التي عارضها وعارض تلك المرحلة والثقافة في أوروبا بشكل عام. إن حالة ليوباردي كانت ثمرة تفكيره وحياته الشخصية لذلك ساهمت العزلة واختلافاته مع الاتجاهات الفكرية والثقافية على خلق عظمته الشعرية وأصالته الفكرية اللتين لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى.

الكتاب الذي بين أيدينا (ليوباردي شاعر إيطاليا ومفكرها الكبير) من إصدار هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (مشروع كلمة للترجمة) 2009م.

ترجمه أمارجي، وهو مترجم وشاعر سوري ولد بمدينة اللاذقية 1980، درس اللغة الإيطالية في جامعة بيرودجاني إيطالية. حاز شهادتي ماجستير من جامعتي كاتانيا وبيرودجا في إيطاليا حول التواصل الثقافي وتدويل النظم بين دول البحر الأبيض المتوسط.

عندما ولد الشاعر والمفكر ليوباردي 1798م كانت أوروبا تعيش ارتدادات الثورة الفرنسية على المستوى السياسي، أما على المستوى الاقتصادي فكانت تجني ثمار التطورات الناجمة عن الثورة الصناعية. أمّا المرحلة من عام 1800 إلى 1870م فقد شهدت تراجع الأرستقراطية مقابل نشوء البروليتاريا، وترسخ الطبقة الوسطى في المجتمع.

لقد شهد النصف الأول من القرن التاسع عشر، في أوروبا، انتصار الرومانسية؛ تلك الظاهرة الرحبة والمعقدة التي مسّت أشكال الفن جميعها مثلما مسّت الأفكار والسلوك، امتدت عقوداً من الزمن، واختلفت طرائقها وأساليبها في الإفصاح عن نفسها من بلد لآخر.

كانت هناك نزاعات وتناقضات بين الرومانسيين، ولكن كانت هناك أسس مشتركة بينهم، فالشعر صوت العاطفة، والخيال والوهم أساس الفن، الانطلاق نحو حرية الإبداع، إعلاء شأن الأسطورة والرمز، الكلمة كقيمة تعبيرية.

في إيطاليا برزت خلال الخمس عشرة سنة الأولى من القرن الثامن عشر النزعة التقليدية الحديثة "النيوكلاسيكية" والتي يمكن ملاحظة آثارها في أعمال مونتي وفوسكُلو Monti & Foscolo، وفي أفكار مانتسوني Manzoni وليوباردي Leopardi بطبيعة الحال.

كان الرومانسيون الإيطاليون يركزون على واجبات الكاتب، ويولون أهمية كبيرة لعلاقة الأدب بالسيّاق التاريخي ـ الاجتماعي، فالأدب بالنسبة إليهم يمثل دوراً أساسياً في عملية التوحيد السياسي والبناء الاجتماعي خصوصاً لمثل هكذا موزاييك مبني على الاختلاف الذي هو، أصلاً، السِّمة المميزة لإيطاليا.

حياته:

ولد جياكومو ليوباردي 1798/6/29 من أبويه، الكونت مونالدو وأدلايده أنتيتشي في بلدة ركاناتي التابعة للمنطقة التي باتت تعرف اليوم بمقاطعة بونيقيتشو ليكون الابن الأول يتبعه كارلو المولود سنة 1799 وباولينا المولودة سنة 1800 لعائلة تنتمي إلى طبقة النبلاء تلك الطبقة الرازحة تحت أثقال ضوائقها المادية وذهنيتها الرجعية، كان الأب الذي دائماً ما كانت علاقة جياكوموه في غاية الصعوبة كان مناهضاً لنابليون وكاثوليكياً محافظاً، ولم يكن لمسائل التطور الاقتصادي أن تثنيه عن التشبث بوسائله التقليدية في هذا المجال، كذلك كان الأمر مع الأم فعلاقتها بالابن كانت تتسم بالبرود والاقصاء، ما قد يبدو معتاداً بالنسبة إلى هذه الطبقة في ذلك الوقت، إلا أنه بطبيعة الحال لا يلبي حاجات فتى مثل جياكومو رقيق المشاعر وذو وعي أكثر نضجاً من سنة درس جياكومو على أساتذة خاصين اللغة اللاتينية واللاهوت والفلسفة ليستعين بذلك على إتمام دراسته الرسمية.

مما جعل ذلك يتحقق بسرعة بفضل رغبته الجامحة في المعرفة والحرية اللامحدودتين، على الرغم مما كان قد ألم به من معوقات جسدية في عام 1813 عكف وحده على تعلم اللغة اليونانية والعبرية من بعدها وقد كتب وهو في الخامسة عشرة من عمره تاريخ علم الفلك من بداياته إلى عام 1811.

قرأ ليوباردي المؤلفين القدامى أمثال دانتي وبيترارك أو المعاصرين الأكثر إلهاماً في رأيه مثل ألفييري وقد خرج جياكومو في مقتبل العمر، عن آراء أبويه ورفض كل صيغ التدين، هذا الأمر سيظل مطبوعاً في سجل حياته الثقافية مثل لعنة لا تزول.

وبين عام 1815م و 1816م كتب مغناته الشهيرة بعنون "دنو الموت"، وفي صيف عام 1817 بدأ بكتابة خواطره الخاصة بعنوان "الشذرات"، وهي تأملاته وملاحظاته والأفكار الأولى لقصائده الأوبرالية، وكتب أيضاً "يوميات الحب الأول". عكست هذه اليوميات تكوينه العاطفي الذي تشكل بفعل عشقه المكتوم لابنة عمه.

في عام 1818م كتب جياكومو "ما تحدث به الإيطالي حول القصيدة الرومانتيكية". في هذا الكتاب وقف ضد الرومانسية، وفي خريف 1828م سافر إلى روما وعاد من السفر خائباً، وبعد عودته من السفر إلى بلدته راكانتي حزيناً

غاص في قلب النواة العميقة لتأملاته الفلسفية، وكتب الجزء الأعظم من عمله "غنائيات روحية".

في عام 1827م أصدرت دار النشر استيلا عمله "غنائيات روحية" وفي العام الذي بعده أقام في بلدة بيزا وأعلن عودته إلى الشعر بنصين غنائيين هما "القيامة" و"إلى سيلفيا"

في عام 1829م واصل انتاجه الشعري في بلدته راكانتي وأنجز غنائياته "الذكريات" و"سبت القرية"، و"الهدوء بعد العاصفة"، و"الغناء الليلي لراعي متجول من آسيا".

وفي عام 1830م سافر إلى فيرنتيسيا بدعم من أصدقائه، وهناك يقع ليوباردي في حب جديد "فاني تارجوني توتستي"، وكان هنا هو الحب الثالث، وكان من طرف واحد. هذا الحب ألهمه القصائد الخمس "الفكر المسيطر"، و"حب وموت"، و"إلى ذاته"، "كونسالفو" و"إسباسيا". في عام 1831م انتقل إلى روما ملتحقاً بأنطونيو رانيري المنفي إلى هناك من مدينته نابولي حيث ربطتهم علاقة وطيدة، ثم عاد بعدها إلى فيرنتيسيا وكتب في عام 1832م غنائياته الروحية حوارية تريستانو أحد الأصدقاء.

وفي عام 1833 إلى 1835م استقر في نابولي مع رايزي وكانت صلته مع رايزي هي الأكثر أهمية وكتب وقتها "ألباترا كوميوماكيا" وهي قصيدة تنتقد نواح عديدة؛ منها ليبرالي فيرنتيسيا والعنوان مأخوذ من قصيدة هزلية تنسب لهوميروس. كما كتب ليوباردي وقتها نصاً جدلياً بعنوان "معارضة الماركيز دجينوكوباني" وهي قصيدة معارضة نص شعري سابق بنص جديد. وفي عام 1836م انتقل ليوباردي إلى منزل بعيد عن المناطق المأهولة، هارباً من الكوليرا، وهناك كتب أغنياته "غروب القمر ونبتة الوزال" وهي أشبه بالوصية الأخيرة حيث مات سنة 1837م في نابولي.

السوداوية:

كان جياكومي ليوباردي مهمشاً على المستوى الثقافي أو على المستوى الشخصي، وذلك بسبب الأحداث الكبيرة والثقافة المسيطرة وقتها "الرومانسية" التي عارضها وعارض تلك المرحلة والثقافة في أوروبا بشكل عام، إن حالة ليوباردي كانت ثمرة تفكيره وحياته الشخصية لذلك ساهمت العزلة

واختلافاته مع الاتجاهات الفكرية والثقافية على خلق عظمته الشعرية وأصالته الفكرية اللتين لا يمكن فصل إحداهما عن الأخرى.

أما أفكاره ورؤاه فقد كان يعتقد بأن جميع البشر مدفوعون لإرضاء حاجاتهم وتحقيق المتعة حتى ولو منيت محاولاتهم بالإحباط مرة إثر مرة.

لقد أعطى ليوباردي أعطى قيمة مركزية للجسد والمادة، وكان يقول: (الإنسان مادة ثقيلة)

ـ إن أفكاره وقفت ضد الأفكار الروحية والدينية السائدة، وكانت رؤياه للوجود تشاؤمية. إن ليوباردي كان ضعيف الجسد وكان يرى الإنسان كائناً ناقص التكوين يتجه نحو الفنّاء، وهذا الإنسان يتمزق ما بين حدود الجسد والرغبة بالحرية، فقد عاش ليوباردي الصراع والتناقض ما بين التجديد الذي يعتقد بالتقدم المتواصل وغير محدود في التاريخ الإنساني وبين السوداوية التي تعتقد بأن بعض الجوانب في الإنسان لا يمكن تغييرها.

مر ليوباردي بمرحلتين من السوداوية، الأولى كانت عندما كان في العشرين من عمره وسميت بالسوداوية الواقعية، فقد ترافق حزنه الفردي مع الحزن المجتمعي، لأن إيطاليا وأوروبا كانتا تمران في مرحلة من الشلل والركود وتلك الحقبة ولدت أجواء من الضجر والعطل وعقم الفكر والروح، لكن في أعماق ليوباردي كان ثمة فكر حيّ يطمح إلى تحقيق الأنموذج المثالي لمجتمع حر، أو أكثر حريةً حيث يمكن للطاقات أن تفصح عن نفسها وللإنسان أن يعيش رؤاه مثل ما يراها.

المرحلة الثانية من السوداوية هي النصف الثاني من حياته حيث كان ليوباردي يعبر نحو السوداوية الكونية، نحو الإيمان بأن حزن الإنسان له أسباب طبيعية وليست اجتماعية كما يظن، ولذلك فهو حزن جوهري غير قابل للتحوير هذا الوعي يؤدي لوحدة المصير والألم، لم يسق المفكر إلى التصرف كضحية، وإنما على العكس من ذلك، ساقه الأمر إلى الانشغال بتأسيس أفكاره القائلة بأن الإنسان يجب ألا يختزل إلى أوهام وإن عليه أن يكون متحملاً للكرب والعزلة، بل إن الوعي بالعزلة والهشاشة في مواجهة ما يعانيه الإنسان يؤدي إلى تكوين أصيل كامل الاتحاد. كان أسلوب ليوباردي يتسم بالفرادة والأصالة فقد كان يزاوج بعض مضامين الكلاسيكية، من حيث استخدام شكل القصيدة الإغريقية واللاتينية ببعض مضامين الرومانسية الأوروبية (على الرغم

من انتقاداته لها) من حيث النزوع المطلق، وفقدان الفرد، والبحث عن روحانية فلسفية وليست نفسية، والألم الكوني... وعلى صعيد الشكل لم تكن تعوزه الصنعة الأصيلة لخلق مفردة شعرية تكون الحامل لكثير من المعاني المحتملة وتعبر عن السمة اللامحدودة للمشاعر والصور، إن القصيدة الغنائية كانت هي الأكثر حضوراً عند ليوباردي لأنها تمثل بالنسبة إليه الجنس الشعري الأكثر أصالة، والأقرب إلى العاطفة والموسيقى وهي الأكثر تقادماً والأكثر حداثة في الوقت نفسه.

إن المواضيع التي تناولها ليوباردي في شعره هي المواضيع التي كان مقتنعاً بها، وتمحورت أفكاره حول هذه المواضيع والتي منها "انمحاء الفرد في المكان والزمان، ضياع أوهام الشباب، البحث اللامجدي عن المتعة، الحدث الكوني الفائق".

إن رؤى وأفكار ليوباردي ما زالت إلى اليوم تشكل أعمدة التساؤلات الوجودية.

من أقواله:

يقول ليوباردي "مثلما هو دأب الإنسان، يدين دائماً الحاضر ويتغنى بالماضي، هكذا هم أكثر المسافرين، خلال سفرهم يعشقون حياة الوطن، ويفضلونها، مع شيء من الزمن، ثم ما أن يعودوا إلى موطنهم، تراهم وبذاك التزمت نفسه يضفونه إلى جميع تلك الأمكنة التي سافروا إليها".

ويقول ليوباردي أيضاً "سنوات النشئ الأولى هي، في، ذاكرة كل واحد، الأوقات الأسطورية في حياته، مثلما في ذاكرة الأمم الأوقات الأسطورية في سنوات نشأتها الأولى".

ويقول إيتيلو مومليانو عن ليوباردي "إن أفكار ليوباردي لا تقول على الإطلاق شيء عن حياته، وهي ليست صورة مخلصة لما ينبغي أن تكون عليه معرفة شاعر معتزل. هي تبقى مجرد ملحق أو خاتمة لروائعه، قطرات بلسم وكؤوس سم عصارة تجربته المكتئبة، أو هي تعبير عن حياة شخصية اختار هو أن يفصلها عن المحيط الذي صعبت عليه مواجهته".

إصدار هيئة أبو ظبي للثقافة والتراث (مشروع كلمة للترجمة) 2090م.

المترجم: أمارجي.



"الغُـزاة"

مسرحية الكاتب التشيلي "إيجون وولف"

تعـد مسـرحية "الغـزاة" للكاتـب التشـيلي "إيجـون وولـف" مـن الأعمـال الشـهيرة علـى مسـتوى العـالم أو لعلهـا الأجمـل. وقـد ترجمهـا إلى العربيـة الدكتـور زيـدان عبـد الحليـم زيـدان. ينطلـق الكاتـب، بدايـة، مـن فكـرة بسـيطة، ربمـا تطـرق لهـا الكثـير مـن الكتـاب وهـي مسـألة الفـارق بـين الأغنيـاء والفقـراء، ومـن ثـم هـذه الهـوة السـحيقة الـتي تحـدث بـين الطبقتـين لتـزداد الأولى مـالاً وثـراءً والثانيـة جوعـاً ومرضـاً يدفـع بهـا إلى التفكـير بالتخلص من واقع مؤلم ومرير.

وقد تكمن عظمة هذه المسرحية في نقطتين أساسيتين أولاهما استشراف الكاتب لما قد يحدث مستقبلاً حيث انهيار طبقة رأس المال التي تسيطر على مقدرات الحياة كما هو متوقع، وثانيهما استخدامه لتقنية الحلم في عرض أحداث عمله والتي كانت تعد في أيامها فتحاً جديداً على صعيد المسرح وغيره من الأجناس الأدبية والأعمال الفنية الأخرى . تبدأ المسرحية بلقاء الثري أو الرأسمالي " لوكاس " مع زوجته "بيبتا" وهما في غاية السعادة والانشراح، فلا شيء ينقص الزوجين مع ابنتهما " مارثيللا " وولدهما المدلل "بوبي"، والمال يبني القصور ويشتري العقارات ويزيد المصانع ويحقق كل ما تشتهي وتطلب ، وحين ينتهي المشهد الأول يبدأ الحلم أو التصاعد ليكشف ما قد يكون واقعاً ولنجد أن المنزل قد دخله خفية كل من " تشينا والأعرج ، وتولي " وهم من الشخصيات الفاعلة في النص، ويمثلون الطرف الآخر في هذا الصراع ، يدل عليهم لباسهم الذي يشبه الخرق المهترئة وأجسادهم التي عانت الحرمان. فقد عاشوا على الفتات وقطع القرنبيط العائمة في النهر، وأقصى ما تتمنى الفتاة المشردة "تولي" هو الاحتماء من البرد والحصول على قطعة خبز وهذا ما كررته مراراً أمام السيد "لوكاس" بقولها : " كسرة خبز يا سيدي" بينما كان الأعرج أكثر غضباً وانفعالاً فهو يريد أن يفتك بالجميع انتقاماً لما يحدث لهم، وقد أبدع الكاتب في تصوير هذه الشخصية البسيطة المسيرة من غيرها وفي مقابلها تأتي شخصية " تشينا" الهادئة والمنضبطة الذي ينهره ويمنعه من أي فعل مشين بمقولته الشهيرة التي تعد من مقولات هذا العمل الجميل " الدم لن يؤدي إلا إلى الدم " وقد حاول قدر الإمكان أن يمتص غضب السيد مالك كل شيء بقوله : " تولي.. ارقصي للسيد يا تولي " وتفعل الفتاة وتنفذ ما تؤمر به ، فهل أعجب السيد ذلك ؟ لقد استشاط غضباً وأخرج سلاحه طالباً من المجموعة أن تغادر المنزل قبل أن ينتهي من العد ليكتشف أنه غير قادر على قتلهم وهم من يستطيعون ذلك وقد زحفوا بأعدادهم الكثيرة ليحتلوا هذا القسم من المدينة الذي يقطنه الأغنياء فقط ، وقد شكلت هذه اللحظة ذروة العمل لتبدأ بعدها الانهيارات التي أشرنا

إليها سابقاً إذ يعرض عليهم المال واستعداده لتنفيذ أي طلب يريدونه ثم ينهار أكثر ليعترف بقتله لشريكه في بداية حياته وكيف علقه في سقف المعمل وبأعمال مشينة أخرى ارتكبها خلال مسيرة حياته. وهنا يظهر وكأن الأدوار قد تبدلت ليأخذ المشرد "تشينا" مكان الثري "لوكاس" حيث يصبح صاحب الأمر والنهي في كل شيء لكنه يمتاز بالنبل والشهامة والقدرة على العفو ، ولعل مثل هذه الشخصية ونقصد بطل العمل الأساسي قد اتفقت على صفاتها وسلوكها معظم الأعمال الأدبية والفنية على الصعد العالمية و العربية والمحلية، من شكسبير وشخصية "شايلوك" حتى أيامنا هذه، والأمثلة كثيرة على ذلك نأخذ منها مثالاً واحداً فقط هو شخصية السيد الرأسمالي في مسرحية مطعم القردة الحية " لمؤلفها غونكور ديلمان " الذي أراد أن يأكل رأس الصياد بدلاً من القرد الذي فر من قفصه ، فالمهم عنده أن يحقق ما يريد في ذلك المطعم الصيني المخصص لوجبات كهذه، ولا فرق عنده إن كان ذلك رأس قرد أو إنسان ، فليس هذا السيد سوى ذاك الوحش الذي يتخفى بلباس الإنسانية تحت حجة الحضارة والمدنية ؟ ..

وبالعودة إلى مسرحية الغزاة نجد السيد " لوكاس " قد استفاق من حلمه خائفاً مذعوراً ليحدث أفراد أسرته عن حلمه الرهيب، عندها تحاول الزوجة أن تخفف عنه لكن ولده يؤكد أن حلمه هذا قد أصبح حقيقة وواقعاً ملموساً، فقد شاهد اليوم بواب الجامعة وهو يحرق معاطف الطلاب كي يتدفأ عليها، وكذلك شاهدت ابنته وغيرها أولئك الفقراء بأثوابهم البالية وهم يتجولون في المدينة ، وفي هذه اللحظة الدرامية الحرجة يكسر زجاج نافذة المنزل وتظهر منه الأصابع ومن ثم الأيدي والأجساد المتسلقة ولعل هذه اللحظة الحرجة بالذات التي جاءت خاتمة للنص هي ما جعلته متألقا ومدهشاً في الآن ذاته ففيها تتجلى الدراما الحقيقية وكأن المؤلف "وولف" أراد أن يقول لنا الآن سنبدأ وهذا ما جعل

من عمله مفتوحاً وقابلاً للكثير من الأفكار الإخراجية ليعرض عمله على العديد من المسارح العالمية والعربية، وقد قدمه المخرج هشام كفارنة على المسرح القومي في سورية قبل الأزمة بسنوات عديدة .. ولعل أكثر ما يميز مسرحية الغزاة ذلك البناء المتين والتكنيك العالي في سيرها وأحداثها وتفاوت مستوى أبطالها ولغتهم الخاصة والمميزة التي تناسب مستوياتهم المختلفة ، وهنا نذكر أن أول مسرحية كتبها " وولف" هي بعنوان "تلاميذ الخوف" عام 1957م وقد عرضت على المسرح في العام التالي وحصلت على جائزة فيما بعد وهي من أعمال الكاتب المهمة التي تذكر دوماً .



"باختين"
و"مسائل إبداع دوستويفسكي"

ميخائيل باختين (1975-1895) ناقد روسي معاصر أصدر كتابه آنف الذكر عن أدب دوستويفسكي. ولعله خير ما كتب عن الروائي الروسي الشهير. وصدرت الطبعة الأولى في عام 1929. والثانية عام1963. والثالثة في عام 1971 والرابعة بعد وفاة الناقد المذكور بأربع سنوات.

لعل أهم مايميز كتاب باختين أنَّه يشكل مرحلة جديدةً في دراسة إبداع دوستويفسكي(1881-1821) لأنَّه يوضح الخصائص المميزة لأبطال وأفكار ومواضيع وأسلوب روايات دوستويفسكي. ولقد اتبع الناقد الكبير منهجاً دقيقاً في دراسته، فقدم تحليلاً عميقاً للبنية الفنية للأعمال الروائية للكاتب وكما هو واضح من عنوان الكتاب، أنه مكرس لمسائل إبداع دوستويفسكي. فيرى الباحث أنَّ سر عظمة الروائي الروسي بأنَّه أبدع شكلاً جديداً للرواية، ويسمية الرواية ذات التعددية الصوتية.

هدف الكتاب :

تتوخى الدراسة المذكورة تقديم البرهان على أنَّ دوستويفسكي قدم شكلاً روائياً جديداً ، ويحاول المؤلف الوصول إلى ذلك متبعاً التحليل الأدبي. لقد تناسى النقد الأدبي، قبل باختين، أنَّ دوستويفسكي روائي قبل أن يكون فيلسوفاً أو مفكراً .

الفصل الأول: مسائل الرواية ذات الأصوات المتعددة والرواية ذات الصوت الواحد .

لقد فهم بعض النقاد أنّ أبطال روايات دوستويفسكي يعبّرون عن آرائه مثل راسكولنيكوف، بطل رواية "الجريمة والعقاب" 1866 وكذلك إيفان كارامازوف، بطل رواية "الأخوة كارامازوف" 1880 ، ومن بين هؤلاء النقاد ب. إنغلغارد [1] (1887 - 1942)، إلا أنهم وقعوا في الخطأ، لأنَّ الميزة الأساسية لروايات دوستويفسكي أنها روايات ذات أصوات متعددة . وماذا يعني ذلك؟ هذا يعني أنَّ أبطال روايات دوستويفسكي لا يعبّرون فقط عن آرائه، وإنما عن آرائهم الخاصة، وبشكل مباشر. ويعني أيضاً أنَّ عالم البطل هو عبارة عن مجموعة عوالم الأبطال الآخرين، ومن ثم فإنَّ العلاقات المادية أو النفسية التقليدية غير كافية لفهم عالم دوستويفسكي، لأنَّ هذه العلاقات لا تأخذ بعين الاعتبار مجموعة العوالم المتساوية، والمتحاورة مع المؤلف، ولذلك فإنَّ النقد التقليدي لروايات دوستويفسكي غير كاف، لأنَّ عوالم الأبطال غير عادية، لأننا لكي نفهم عالم البطل يجب أن نعرف أنَّه عالم مستقل تماماً عن عالم المؤلف .

وتخضع كل عناصر البنية الروائية عند دوستويفسكي من أجل إبداع العالم متعدد الأصوات، وتحطيم أشكال الرواية أحادية الصوت، وإذا حاولنا أن نعتمد في نقدنا لروايات دوستويفسكي، منهج الرواية الأحادية، فلن نصل إلى نتيجة معقولة . وعبثاً حاول الكثير من النقاد فهم روايات دوستويفسكي متبعين منهجاً تقليدياً مع نموذج جديد للرواية وهي رواية التعددية الصوتية ويطبقون عليها قوانين الرواية ذات الصوت الواحد .

الفصل الثاني : ومبدأ مفهوم "الأنا" الأخرى في روايات دوستويفسكي:

يتطرق باختين في الفصل الثاني من كتابه إلى بحث قدمه ناقد آخر واسمه فيتشيسلاف إيفانوف، الذي حاول أن يقترب من البنية الأساسية التي تميز العالم الفني لروايات دوستويفسكي، ورأى أنَّ مصير أبطال دوستويفسكي مصير مأساوي وأنهم لا يستطيعون الوصول إلى أهدافهم وتحقيق ذواتهم المستقلة عن ذات المؤلف، وعلى أية حال لم يستطع إيفانوف الإحاطة بأسرار العالم الفني الذي أبدعه دوستويفسكي .

الفصل الثالث : يتحدث باختين في هذا الفصل عن بحثٍ بعنوان "البعد النفسيّ في روايات دوستويفسكي" قدمه ناقد روسيٌّ واسمه أسكولدوف، الذي يرى أنَّ أبطال روايات دوستويفسكي شخصيات قوية ومتميزة، وأصحاب أفكار معينة، يصطدم البطل مع العالم الخارجي، لأنَّه يرفض هذا العالم، وتقوم معارك بين البطل والبيئة المحيطة به، ويقدم البطل على الجريمة، لأنَّه يريد تجاوز الواقع وتحطيمه، ويأتي العقاب كنتيجة حتمية للجريمة. استطاع دوستويفسكي تصوير أبطاله كشخصيات حرة ومستقلة وغريبة عنه.

الفصل الرابع : يتطرق باختين في الفصل الرابع إلى دراسة الناقد ليونيد غروسمان (1888- 1965) بعنوان "درب دوستويفسكي" تطرق غروسمان في دراسته إلى جانب آخر من جوانب إبداع دوستويفسكي، فرأى أنَّ أهمية الروائي الروسي تتلخص ليس في آرائه الفلسفية أو عالم أبطاله النفسي وإنما في أنَّه استطاع فتح صفحة جديدة في تاريخ الرواية العالمية. ووضع غروسمان حجر الأساس في دراسة روايات دوستويفسكي دراسة موضوعية وعلمية، ويرى أنه استطاع جمع المتناقضات، فيسرد حكاية دينية في قالب رواية تكاد تكون بوليسية، تجمع رواياته مواد لا تلتقي إلا في خياله، ولذلك روايات دوستويفسكي ذات أوجه متنوعة، وأساليب مختلفة. وبذلك تكون المواد التي تتألف منها الرواية متناقضة، وعوالم الأبطال متصارعة، ويجمع هذه الأفكار المتناقضة إطار رواية ذات خصوصية، هي رواية الأصوات المتعددة. ففي رواية " الأخوة كارامازوف" يلتقي عالم سميردياكوف مع عالم ديمتري وإيفان . وينتج عن ذلك الحوار والجدل والنقاش والصراع بين الإيمان والالحاد .

ويرى باختين أنّ الحوار في روايات دوستويفسكي لا يقوم بدور أساسي، لأنّ الرواية بكاملها رواية حوار، مبنية على التأثير والتأثر المتبادل بين عوالم مختلفة، لكلٍّ عالمٍ وعيه الخاص به، ولا يعبّر عالم معين عن وعي عالم آخر، وإن عبّر فلا يعبّر بشكل كامل، ولا يوجد حل معقول للتناقضات القائمة بين عوالم الأبطال.

الفصل الخامس : تأثير المرحلة الرأسمالية في إبداع دوستويفسكي. يرى بعض النقاد ومنهم كاوس أنَّ سبب التناقضات الحادة القائمة في روايات دوستويفسكي، يعود إلى المرحلة الرأسمالية التي عاش خلالها الروائي، فكان عالمه الغني يشبه المرآة التي تعكس المرحلة التي مرت بها روسيا، لأنَّ العوالم التي اصطدمت في روايات دوستويفسكي كانت سابقاً في المرحلة الاقطاعية منعزلة، أمَّا في المرحلة الرأسمالية، فلم يبق إلا عالمان، عالم البروليتاريا وعالم الطبقة الرأسمالية، وهما عالمان متصارعان، ولا يوجد مخرج أو نهاية لصراعهما في ظل النظام القائم.

ويرى باختين أنّ الرواية ذات الأصوات المتعددة لم تظهر إلا في ظل العلاقات الرأسمالية التي عاشتها روسيا في القرن التاسع عشر وبشكل حاد ومتسارع، إلا أنَّ الناقد كاوس لم يستعمل مصطلح التعددية الصوتية لأنَّه لم يتوصل إليه.

الفصل السادس : يتعرض باختين في هذا الفصل إلى آراء ناقد آخر واسمه كاماروفيتش، الذي يرى أنَّ دوستويفسكي ينتزع أحداثاً متفرقة من الحياة، عن عوالم متباينة، وكأنها من مجتمعات متعددة.

الفصل السابع : الأبعاد المتعددة لروايات دوستويفسكي وهي الوسط، التراب، الأرض. يعود هنا باختين فيتطرق إلى آراء الناقد إنغلغارد (1887-1942)، الذي حاول أن يفهم بطل روايات دوستويفسكي من خلال دراسة المرحلة التاريخية والثقافية التي يمر بها المجتمع، لأنَّ بطله غير عادي، تعيش الفكرة في الرواية حياة مستقلة في وعي البطل ولا يصور دوستويفسكي حياة البطل بقدر ما يصور حياة الفكرة فيه، ولذلك فإنَّ روايات دوستويفسكي روايات إيديولوجية، فبطلته هي الفكرة، ولكلٍّ بطل عالمه الخاص به، ولا يصور دوستويفسكي الطبيعة أو حياة مدينة أو قرية، وإنّما يصور الوسط الذي

تترعرع فيه فكرة معينة، وتظهر الأبعاد المتعددة في روايات دوستويفسكي ويمكن تحديد ثلاثة أبعاد أساسية هي "البعد الاجتماعي"، هنا لا توجد حرية، يتصرف البطل بشكل آلي أو ميكانيكي، لأنَّه ابن بيئة معينة وليس أكثر. من أبطال هذا البعد راسكولنيكوف "الجريمة والعقاب" وإيفان "الأخوة كارامازوف".

يرى الناقد انغلغارد أنَّ البعد الثاني هو بعد "التراب"، يعبّر أبطال هذا البعد عن الروح الشعبية والوطنية، ومن أبطال هذا البعد ديمتري أحد أبطال "الأخوة كارامازوف" (1880) الذي التصق بتراب وطنه.

أمَّا البعد الثالث فهو "الأرض" هنا التعبير الكامل عن الحرية الروحية، وتجاوز المكان إلى كل مكان، والزمان إلى كل زمان، يعبّر عن هذا البعد ألكسي، أحد شخصيات "الأخوة كارامازوف".

ويرى باختين أنَّ إنغلغارد حدد الأبعاد الثلاثة، ولكنه لم يوضح كيفية تعايش هذه الأبعاد، مع أنَّه أصاب حين أشار إلى أنَّ الفكرة هي بطلة الرواية وليس الشخص، لأنَّ الأخير ما هو إلا عبد لأفكاره، تسيره كيفما تشاء . فهذه الأبعاد الثلاثة هي مستويات ثلاثة لتطور الروح، فالمستوى الأدنى هو المستوى الأول الذي يجسّده إيفان كارامازوف، والمستوى الذي يأتي متقدماً عليه هو مستوى التراب، الذي يجسده ديمتري كارامازوف، والمستوى الأكثر تطوراً ونقاءً، هو مستوى ألكسي كارامازوف، وهو مستوى الأرض وتكاد هذه المستويات الثلاثة تكون قائمة في كلِّ نفس إنسانية، وتتصارع فيما بينها داخل الفرد الواحد، وضمن مجموعة من الأفراد.

لا يوجد في روايات دوستويفسكي البطل الذي يتطور وينمو، إنها شخصيات ناضجة لها أفكارها التي لا يمكن أن تستبدلها إلا في خاتمة الرواية، وهذه الشخصيات تتصارع فيما بينها إلا أنها لا تتطور ولا تتغير، إلا بعد أن تنتهي أحداث الرواية، أي في الخاتمة، لأنَّ عالم الرواية الفني هو المكان وليس الزمان، ولذلك تتخذ رواياته شكلاً دراميا، يحاول دوستويفسكي أن يفلق الشخص الواحد إلى شخصيتين، وأن يجمع في المكان الواحد أكبر قدر

من الشخصيات، وفي زمن قصير جداً، وتجري أحداث كثيرة، بسرعة جنونية، تنتهي بالكوارث والمصائب والجريمة وعواقبها، ولا توجد سيرة حياة للأبطال، لأننا نراهم في حاضرهم . ويعرض المؤلف أحداث رواياته عرضاً جدلياً، وهنا تكمن قوته الإبداعية وبالوقت ذاته ضعفه الإبداعي.

فرأى الواقع المتنوع والمعقد، في حين لم ير غيره في الواقع إلا الأشياء العادية، فعالمه الفني متنوع وأفقي ولا يخضع للتطور. حاول دوستويفسكي تصوير الإنسان داخل الإنسان نفسه. ولم يستطيع الناقد إنغلغارد (1887-1942) التوصل إلى مصطلح الرواية ذات التعددية الصوتية.

الفصل الثامن : أسباب ظهور الرواية متعددة الأصوات لدى دوستويفسكي وأسلافه .

كتب لوناتشارسكي (1875- 1933) بحثاً بعنوان "التعددية الصوتية لدى دوستويفسكي" [2]، ويرى في بحثه المذكور أنَّ المسرحي والشاعر الإنكليزي شكسبير (1564- 1616)، والروائي الفرنسي بلزاك (1799- 1850) هما أستاذا دوستويفسكي في مجال التعددية الصوتية، لأنَّ هؤلاء الكتاب الثلاثة عاشوا في مرحلة نشوء وتطور المجتمع الرأسمالي، الذي قدم الأسس الموضوعية لنشوء التعددية الصوتية.

إلا أنّ باختين يرى أن التعددية الصوتية غير موجودة في أدب كلّ من شكسبير وبلزاك، وإن كانت بعض عناصرها متوفرة في أدبهما، ويقدم البراهين التالية على رأيه :

تختلف المسرحية بطبيعتها عن الرواية، فهي متعددة الخطوط، ولكن التعددية الصوتية قد تكون متوفرة في أدب شكسبير بكامله، ولكنها غير متوفرة في أية مسرحية من مسرحياته. ولا تتوفر عناصر التعددية الصوتية في أدب بلزاك . ولذلك فالتعددية الصوتية موجودة فقط في روايات دوستويفسكي .

ويرى لوناتشارسكي أنَّ تناقضات المجتمع الرأسمالي قد هيأت التربة المناسبة لنشوء الرواية متعددة الأصوات . وسينتهي هذا النموذج من الرواية بانتهاء المرحلة الرأسمالية .

الفصل التاسع : مقدرة دوستويفسكي على رؤية الآخر.

عبّر الناقد الروسي السوفييتي فاليري كيربوتين (مواليد 1898) في كتابه بعنوان (دوستويفسكي) عن مقدرة الروائي الروسي المذكور على رؤية الآخر، وصفاته الروحية والنفسية رؤية موضوعية عميقة، ولكن الناقد فاليري كيربوتين، الذي درس أعمال دوستويفسكي وأصدر مجموعة من الأعمال النقدية عنه، لا يستخدم فيها مصطلح التعددية الصوتية.

الفصل العاشر : روايات دوستويفسكي غير منتهية.

رأى الناقد الروسي السوفييتي فيكتور شكلوفسكي (مواليد 1893) في كتابه "مع وضد، خواطر عن دوستويفسكي" أنَّ روايات دوستويفسكي غير منتهية، وأنَّ الروائي المذكور رحل من دون أن يقدّم حلولاً لمشاكل عصره. ويرد عليه ميخائيل باختين فيرى أنَّ دوستويفسكي قدّم الكثير للأدب فترك لنا الرواية ذات الأصوات المتعددة .

يرى فيكتور شكلوفسكي أنَّ دوستويفسكي كان يحب طرح الأسئلة، ولا يحب تقديم الإجابات. ولذلك كان نقاش شخصيات الرواية يستمر إلى نهايتها، من دون أن ينتهي الحوار. ويرى باختين أنَّ هذه الملاحظة صحيحة. ويستنتج شكلوفسكي أنَّ الرواية متعددة الأصوات رواية بلا نهاية، ويعارضه باختين بدليل أنَّ رواية "الأخوة كارامازوف" (1880) ذات نهاية معقولة. ويرى شكلوفسكي أنَّ روايات دوستويفسكي عبارة عن حوار طويل بلا نهاية، ويوافق باختين على هذا الاستنتاج .

الفصل الحادي عشر : بنية روايات دوستويفسكي .

يرى الناقد الروسي ليونيد غروسمان (1888- 1965) في كتابه (دوستويفسكي ـ فناناً) أنَّ كلَّ رواية من روايات دوستويفسكي هي مجموعة قصص يرتبط بعضها ببعضها الآخر بقانون التعددية، فهي تشبه القطعة الموسيقية، ولقد أشار دوستويفسكي نفسه إلى وجود شبه بين بنية رواياته وبين بنية القطعة الموسيقية . ويرى باختين أنَّ غروسمان قدّم في كتابه فكرة جيدة، إذ تناول روايات دوستويفسكي من زاوية البنية الفنية، وليس من الزاوية الفكرية.

الفصل الثاني عشر: كلمة البطل وكلمة الروائي :

مونولوج الأبطال هو حوار، لأنهم يتحدثون مع أنفسهم بضمير المخاطب، وكأنهم يتحدوث مع شخص آخر. يتحدث بطل رواية "الجريمة والعقاب" 1866 واسمه راسكولنيكوف مع نفسه بضمير المخاطب (أنت) كأنَّه يخاطب شخصاً آخر. على سبيل المثال مونولجه بعد أن استلم رسالة من والدته، فعالم راسكولنيكوف هو مجموعة عوالم، منها عالم أمّه وعالم أفراد أسرة مارميلادوف، ويستخدم راسكولنيكوف في حديثه مع نفسه العبارات التي يستخدمها هؤلاء الناس، وهو يناقشهم، ويشكل كلُّ بطل بالنسبة إليه نموذجاً إنسانياً. فمثلاً سفيدريغايلوف، برأيه نموذج للإنسان الفاسد. وصوفيا مارميلادوف، رمز للتضحية في سبيل الآخرين . ويرمز كلُّ بطل برأيه إلى موقف إنساني معين، ويعبر عن إيديولوجية معينة. وتجتمع أصوات الأبطال كلها في حديث راسكولنيكوف مع نفسه، وتشكل وعيه للعالم الخارجي.

ولا يمر بطل روايات دوستويفسكي بمرحلة التطور، إنَّه يعرف كلّ شيء، ويتلخص الصراع عنده في أنَّه يعرف الإيديولوجيات كلّها، ولكنه يختار إحداها، بعد تفكير عميق، ويحدد صوته بين مجموعة أصوات كثيرة، يقترب من بعضها ويبتعد عن بعضها الآخر، ويمتزج بها أحياناً. إننا نسمع في همسات راسكولنيكوف أصوات الشخصيات الأخرى في الرواية المذكورة. أمَّا في رواية "الأبله" 1868 فلقد لجأ أحد الشخصيات الرئيسية واسمه إيبوليت إلى كتابة اعترافه. وقرأ اعترافه على الآخرين، ويقول في اعترافه إنه يريد الانتحار لعدم إيمانه بعقلانية هذه الحياة، ولكنه في اعماق أعماقه كان يرغب أن يحول الآخرون دون حدوث الانتحار، ولذلك فإنَّ صوته لا يكتمل إلا بأصوات الآخرين.

وكان حديث الأمير ميشكين يحمل طابع الحوار، وكلمته هي الكلمة القادرة على التغلغل إلى أعماق الآخرين.

امّا في رواية "الشياطين" التي صدرت في عام 1872 فإنَّ اعتراف ستافروغين، أحد شخصيات الرواية يأخذ بعين الاعتبار أصوات الآخرين، الذين لم يستطع البطل تجاوزهم، ولكنه في الوقت ذاته لا يضمر لهم إلا الكراهية والبغضاء، ولا يتقبل أحكامهم عليه.

أمَّا في قصة "الوديعة" التي نشرها دوستويفسكي في مجلة "يوميات كاتب" في عام 1876 فإنَّ البطل يحاول أن يخبئ عن نفسه ما يعرفه منذ بداية القصة.

ويتعرف إيفان كارامازوف أحد شخصيات رواية "الأخوة كارامازوف" 1880، على ما كان يعرفه منذ زمن بعيد، وتجري عملية المعرفة لدى إيفان كارامازوف في أثناء الحوار، الذي لم ينته، لأنَّ مرض إيفان المفاجئ، قضى عليه. ولا يعرف القارئ صوت البطل إلا عندما يقترب البطل من الآخرين، آنذاك يحصل على صوته المستقل.

تحتل الكلمة القادرة على التغلغل إلى أعماق الآخرين، أو الكلمة الساحرة، التي لا تلقى معارضة، بل يرحب بها الاخرون، مكانة خاصة في روايات الكاتب، ويعبر عنها بعض الأبطال مثل ألكسي كارامازوف في "الأخوة كارامازوف" وكان دوستويفسكي يطالب المثقفين بعدم العزلة عن الشعب، فيجب أن يكونوا صوته، ولا يحدث انسجام حقيقي في المجتمع مادام هناك انقسام فيه، ومادامت هناك أصوات متعددة، ولابدَّ من مزج هذه الأصوات، ولم يستطع الكاتب تصوير المجتمع تصويراً طوباوياً، لأنّ أصوات المجتمع متصارعة، ولا يوجد انسجام في أعماقه .

كانت كلمة الروائي، أقل قوة من كلمة أبطاله، لأنَّ المؤلف أراد أن يبقى، وكأنه خارج الرواية، ويترك أبطاله يتصارعون دون أن يقف إلى جانب أحد منهم، وإن كانت عواطفه إلى جانب أولئك الذين يحملون الفكر الروحي المثالي ويعادون الفكر المادي.

رأينا في الكتاب :

أحدث كتاب ميخائيل باختين الآنف الذكر ضجة كبرى في الأوساط الأدبية والنقدية . منهم من مدح الكتاب مثل غريغوري بيالي (1905 - 1988) ومنهم من انتقده مثل الناقد باريس بورسوف (مواليد 1905) لأنَّ باختين برأيه اكتشف ميزة روايات دوستويفسكي كروايات متعددة الأصوات، إلا أنَّ باختين لا يربط إنجاز دوستويفسكي بإنجازات الأدباء الروس الآخرين، ويحاول أن يهتم بالجانب الفني في رواية دوستويفسكي على حساب الجانب الفكري.

ويرى الناقد بورسوف أنَّ مدرسة الحداثة التي ينتمي إلى أحد اتجاهاتها ميخائيل باختين قادته إلى مثل هذه الأخطاء .

وفي رأينا أنَّ باختين يرى في هذه الرواية قوة عظيمة لأنَّ المؤلف يقف موقف المحايد [3]، ونرى أنه هنا تتجلى قوة دوستويفسكي وضعفه، في وقت واحد، لأنَّه لم يترك لنا برنامجاً إيجابياً واضحاً.

يرى باختين أنّ دوستويفسكي أراد أنّ يصوّر أصواتاً منسجمةً فيما بينها، إلا أنَّه بشكل غير إرداي، صوّر أصواتاً متصارعة [4] .

وأرى أنَّ دوستويفسكي صوّر ما أراد تصويره، فترك لنا لوحة مرعبة لروسيا الاقطاعية والرأسمالية . ويرى باختين أنَّ المسرحية لا تصلح لأن تكون متعددة الأصوات، إلا أنني أرى أنَّ المسرحية مثلها مثل الرواية تصلح للتعددية الصوتية .

يبقى كتاب ميخائيل باختين كتاباً نقدياً عظيماً بكلِّ ما في هذه الكلمة من معنى، والملاحظات عليه تبقى ضعيفة أمام اكتشافات باختين.

المصادر:

1)- ب . انغلغارد - رواية دوستويفسكي الإيديولوجية، في كتاب، فيدور دوستويفسكي، بحوث ومواد، بإشراف دالينين . المجلد الثاني، موسكو - لينينغراد، دار الفكر 1924.المصدر باللغة الروسية.

2) - لونا تشارسكي . وزير التربية بعد قيام الثورة الاشتراكية في روسيا في عام 1917 .

3) - ميخائيل باختين. مسائل إبداع دوستويفسكي . الطبعة الثالثة، 1971 ص 24 .المصدر باللغة الروسية.

4) - المصدر نفسه ص 335 .

آخر شاعر فرنسي كبير... وفاة الشاعر الفرنسي الشهير إيف بونفوا

توفي يوم الجمعة 1 تموز 2016 الشاعر والناقد الفني والمترجم الفرنسي الشهير إيف بونفوا الذي رُشح مرارا لنيل جائزة نوبل للآداب، عن عمر ناهز 93 عاما في العاصمة الفرنسية باريس.

ترك بونفوا، أحد رواد شعراء فرنسا في القرن العشرين، أثراً مهما في الأدب الفرنسي بعد الحرب العالمية الثانية. كما أنجز عدداً من الدراسات في الفنون وتاريخ الفن، وعدداً من الترجمات الأدبية، منها ترجمات لأعمال شكسبير، وأكثر من مئة كتاب ترجمت إلى نحو ثلاثين لغة.

ولد إيف بونفوا في 24 حزيران 1923، في عائلة متوسطة الدخل، حيث كان والده عاملاً وأمه معلمة، وظهر اهتمامه بالأدب في سن صغيرة.

وفي سنة 1943 انتقل إلى باريس، وفيها تعرف إلى مجموعة من الشعراء السورياليين وصَاحَبَهم، وفي سنة 1947 ابتعد عن السريالية وانكب على قراءة المؤلفات الفلسفية.

ثم درس الفلسفة في جامعة السوربون، وعمل على تحضير رسالة عن بودلير وكيركيغور، حيث حصل أولاً على ليسانس ثم دراسات عليا في الفلسفة.

وفي سنّ الـ31 سجّل بونفوا دخوله عالم الأدب والشعر من بابه الكبير، وأصدر ديوانه الأول سنة 1954.

ثمّ بدأت منشوراته تتنوع بين المقالات والدواوين الشعرية والبحوث، ومن أعماله "قصائد"، و"ضد أفلاطون"، و"اللامحتمل"، و"البساطة الثانية"، و"الغيمة الحمراء."

نال بونفوا جوائز عدة تقديراً لأعماله الشعرية والأدبية، منها جائزة النقاد عن كتابه "روما 1630: أفق الباروكية الأولى" سنة 1971، وجائزة غونكور في الشعر عام 1987، كما نال جائزة الإكليل الذهبي سنة 1999، وجائزة فرانز كافكا سنة 2007، وجائزة الأركانة العالمية للشعر 2013.

- **ودّع حياته بسيرة وقصائد غير منشورة**

مصادفة لافتة أن تحتفل الصحافة الفرنسية بصدور كتابين جديدين للشاعر الفرنسي الكبير إيف بونفوا، قبيل وفاته بأيام. والأغرب أنّ واحداً من الكتابين، عنوانه «المنديل الأحمر» (ميركور دو فرانس)، هو عبارة عن سيرة ذاتية يسترجع فيها بونفوا شذرات من حياته الطويلة (1923- 2016)، فيقدمها كاختبار إنساني يُعيد القارئ إلى ذاته، بل يقوده إلى السؤال عن ألغاز هذه النفس البشرية بتعقيداتها وملابساتها. من نصّ إلى قصيدة ومن كتاب نقديّ إلى ديوان ومن ترجمة إلى نظرية، يروي إيف بونفوا سيرة شخصية/ ثقافية تخترق الكتابة الذاتية المعهودة لتبلور سؤالاً عن حتمية الأشياء والقدر والهوية الثابتة والمتحولة.

والأهمّ أنّ هذه السيرة (الجديدة والأخيرة) تعرض قصائد قديمة لم يكملها الشاعر حينها، غير أنه لم يُهملها، وبدل من أن تُنشر في ديوان كان نصيبها أن تنضم إلى صفحات سيرته كأحداث كثيرة مؤثرة أخرجها الشاعر من طبقات مدفونة في ذاكرته، لتكون جزءاً من حياة مديدة تتداخل فيها القصائد مع التجارب الحياتية المعيشة. وفي عودة الشاعر إلى قصائده القديمة، وأحياناً الأولى، فكأنما يعود إلى أصل موهبته أو لنقل عبقريته التي خوّلته أن يصير واحداً من أكبر شعراء فرنسا في النصف الثاني من القرن العشرين.

يتوقف بونفوا في هذه السيرة عند قصيدة من مئة بيت تقريباً، كتبها بأسلوب حرّ، يعيد النظر في مفرداته، في صوره التي بدت منفصلة كقطع «الأحاجي والألغاز» لا بدّ أن تتصلّ في النهاية لتُشكّل لوحة جميلة. تلك القصيدة كتبها عام 1964، عن رسالة كُتب عليها عنوان شخص مجهول، يسكن في بيت مهجور، عن رحلة في قطار إلى تولوز ولقاء امرأة «شبحية»، عن انفصال، وعن قناع من غانا الجديدة. لكنه لا يأتي على إنهاء هذه القصيدة أو «بذرة النصّ» كما يُسميها، فيستعيدها كأنها إبداع من كتابة شخص آخر.

وتزامناً مع «المنديل الأحمر»، صدر كتاب آخر لبونفوا عن الدار نفسها بعنوان «مجموعة أيضاً» يقدّم فيها قصائد غير منشورة، يُلحقها بمقدمة طويلة يستفيض فيها في الحديث عن المكان والزمن والبدايات والشعر.

أمــين معلــوف

يطلّ من شاشة إسرائيلية ويثير الجدل

أثـار الـكاتـب اللبنـاني البـارز أمـين معلـوف الجـدل في بلـده لبنـان وخـارجـه، وأعاد إلى الواجهة سؤال التطبيع مع "**إسرائيل**"، وذلك إثر مشاركته قبل نحو أسبوع في برنامج ثقافي على قناة (إسرائيلية) تحدث فيه عن آخر كتاب صدر له قبل نحو شهرين وتناول فيه جانباً من تاريخ الأكاديمية الفرنسية ووجوهها.

وقد هاجمت وجوه إعلامية وأدبية في **لبنان** وخارجه أمين معلوف، وعدّت إطلالته من قناة (إسرائيلية) "خيانة" و"سقطة"، وذهب أحد الصحفيين اللبنانيين إلى وصفه بـ"ليون الإسرائيلي" في تحوير لعنوان كتابه الشهير "ليون الأفريقي".

وذهب بعض مهاجمي أمين معلوف في وسائل التواصل الاجتماعي إلى أن ذلك الظهور التلفزيوني خطوة على درب مساعيه للظفر بجائزة نوبل للآداب، لتضاف إلى ما حصده من جوائز عالمية مرموقة من بينها جائزة غونكور (1993) - وهي أرقى جائزة أدبية في **فرنسا** - وانتخابه عام 2011 في الأكاديمية الفرنسية.

في خضم ذلك الجدل، طالبت حملة مؤيدي مقاطعة (إسرائيل) في لبنان - في بيان- الكاتب أمين معلوف "بتقديم اعتذار عن هذا اللقاء"، ورأت أن تلك الخطوة تعطي "شرعية غير أخلاقية لوسائل الإعلام (الإسرائيلية)، وهي أداة مهمة للاحتلال والاستيطان في الأراضي الفلسطينية".

في مقابل تلك الانتقادات، دافع آخرون عن معلوف، ورأوا أن ما قام به خطوة تنبع من صميم حقه في الترويج لقيم الثقافة والتسامح، كما وصفوا الهجمة عليه بأنها من عمل من سموها "الشرطة الثقافية في لبنان".

وكان أمين معلوف قد حلّ عبر الأقمار الاصطناعية من باريس ضيفاً في 2 حزيران على برنامج "ثقافة" على قناة "آي24" (الإسرائيلية)، وتحدث خلاله عن بعض مضامين كتابه "كرسي على السين"، وهو عبارة عن "بورتريهات" لمن سبقوه في الكرسي رقم 29 في الأكاديمية الفرنسية التي تأسست منذ حوالي أربعة قرون.

هل كان شكسبير رجل أعمال أيضاً؟

دروس يقدمها شكسبير لقادة التجارة والأعمال

كتب الصحفي بيتر شادبولت يقول: "قد يُعد وليم شكسبير أفضل كاتب مسرحي باللغة الإنكليزية على الإطلاق في نظر الكثيرين، لكن عندما كان يضع ريشته الخاصة بالكتابة جانباً، كان يبدو رجل أعمال ثاقب الفكر."

كان مسرح "غلوب" الأصلي في لندن، إبّان العصر الإليزابيثي، يتسع لثلاثة آلاف شخص. وكان عامة الناس من المشاهدين يدفعون بنساً واحداً ليقفوا في الهواء الطلق لمشاهدة العروض المسرحية، في حين ميَّز النبلاء أنفسهم عن البقية بدفع نحو ستة بنسات، ليجلسوا على مقاعد ذات وسائد في شرفات أو صالات مسقوفة.

وعلى الرغم من احتراق مسرح "غلوب" التاريخي بالكامل في عام 1613، فقد حقق شكسبير ثروة ضخمة من حصته في ذلك المسرح.

كما شارك في ملكية مسرح آخر في لندن، إضافة إلى ملكية شركة للإنتاج. وفي المدينة التي ولد فيها، ستراتفورد أب أون آفون، بمقاطعة ووركشاير، كانت له استثمارات كثيرة في الأراضي والعقارات. ويقال إنه كان يشتري ويبيع الحبوب أيضاً.

ويوم وفاة شكسبير في 23 نيسان من عام 1616، كان حينها رجلاً ثرياً جداً. وبحسابات أيامنا هذه، كان يعدّ من أصحاب الملايين.

"العاصفة"

إذا انتقلنا بسرعة أربعة قرون إلى المستقبل، لعل من المرجح أن يبتهج شكسبير لأن أعماله لا تزال تدعم مجالات عمل كبيرة ومربحة لا تقتصر فقط على بيع تذاكر المسرحيات وتشغيل الممثلين.

فشكسبير يدعم قطاعات واسعة جداً في مجال التجارة والأعمال، من الفنادق والمطاعم في ستراتفورد، إلى الجولات السياحية سيراً على الأقدام في لندن، وإلى الحانات القريبة من الشرفات في مدينة فيرونا الإيطالية، وإلى مبيعات الكتب والتذكارات، وحتى الحصص الدراسية لتعليم الرجال والنساء إدارة مشاريع وشركات التجارة والأعمال. من المؤكد أن الأمر ليس كأن تسمع جعجعة ولا ترى طحنا.

"الصاع بالصاع"

يعتقد بيرس إيبوتسن أن هناك عِبراً ودروساً عديدة قدمها شكسبير حول مخاطر السلطة ومزالقها، إلى حد أنها تشكل بالنسبة إليه معيناً لا ينضب في ورش عمل الإدارة التي نظمها خلال العقدين الماضيين.

يقول إيبوتسن، والبالغ من العمر 61 عاماً، وهو أحد العاملين في "وحدة الإبداع" بكلية واريك للإدارة: "مسرحيات شكسبير هي دراسات لحالات مآزق رئيسية يمر بها الإنسان".

ويضيف: "المسرحيات خصبة ومعقدة إلى درجة أن فيها مواقف واقعية عليك تأملها. أداء الدور صعب جداً، ويمكن للممثل أن يتقمص الموقف فعلاً".

وتستخدم "وحدة الإبداع" تلك مسرحيات شكسبير لإرشاد الطلبة، والعملاء من أصحاب الأعمال، عندما يواجهون العديد من المواقف الصعبة في مجال التجارة والأعمال.

فتُدرَّس مسرحية (ماكبث)، على سبيل المثال، بوصفها حالة تمثل حدود الطموح، بينما تعدّ مسرحية (العاصفة) تصويراً مجازياً للتنافس الذي يعصف بمكان العمل.

من جهة أخرى، يستفاد من مسرحية (حلم ليلة منتصف الصيف) في استكشاف حالة التغيير الحاصل في شكل التجارة والأعمال. أما مسرحية (تاجر البندقية) فهي تُدرَّس في مجال العقود وتطبيقها.

يقول إيبوتسن: "إن شكسبير منبع رائع حقاً، وبالطبع فإنك تستعمل دوماً تلك اللغة القوية ـ إنها تتيح للناس أن يعبّروا بوضوح أكثر عن أفكار دقيقة ومعقدة، أفضل من استعمالهم للغة التجارة والأعمال."

ويستعمل ريتشارد أوليفيه هو الآخر مسرحيات شكسبير لإعطاء دروس تطبيقية في مجال الريادة وتجارة الأعمال، وهو أحد أبناء السير لورنس أوليفيه، أكثر الممثلين البريطانيين شهرة في القرن العشرين، والذي نال شهرته من خلال تجسيده شخصيات شكسبير الشهيرة.

ويضيف أوليفيه البالغ من العمر 54 عاماً: "إن شكسبير معلم مذهل للأخلاق." ويتابع: "فيما عدا المسرحيات التاريخية، لن تجد مسرحية ذات نهاية يكون فيها الشخص الشرير هو المنتصر".

ولأوليفيه شركته الخاصة، "أوليفيه ميثودراما"، ولها عملاء عديدون من ضمنهم إداريون في هيئة الخدمات الصحية الوطنية، وشرطة العاصمة البريطانية، وشركة دايملر بنز.

وتتراوح أرباحه ما بين خمسة آلاف جنيه استرليني مقابل جلسة تدريبية لنصف يوم فقط، إلى 40 ألف جنيه استرليني لدورة مكثفة لمدة ستة أيام.

ويضيف أوليفيه قائلاً: "هناك الكثير من الأحداث المثيرة في عملية الإدارة والريادة. لعل شكسبير كان أول كاتب مسرحي صوّر الدراما الإنسانية للقادة بأبعادها الثلاثية".

أهو حلم ليلة منتصف الصيف؟

استقبلت منطقة "إنجلترا شكسبير" (والتي تشمل بلدات ستراتفورد، ليمينجتون سبا الملكية، كينيلوورث وواريك) 9.94 مليون سائح في عام 2014، وفقا لـ "مؤسسة مسقط رأس شكسبير"، وهي الجمعية الخيرية التي تعنى بمواقع شكسبير التراثية.

وتضيف المؤسسة أن القيمة الإجمالية للسياحة المرتبطة بشكسبير تسهم بما يقرب من 635 مليون جنيه استرليني في الاقتصاد المحلي، وتدعم 11,150 وظيفة.

وتقول أليسن كول، من تلك المؤسسة: "شهد عام 2014، في الذكرى الـ 450 لميلاد شكسبير، رقماً قياسياً من السياح، والذي بلغ 820 ألفاً. ونتوقع أن يكون عام 2016 بالمستوى نفسه، إن لم يتجاوزه."

من ناحية جذب السياح الشغوفين بكل ما يتعلق بشكسبير، فإن مقهى هاثاوي يحتل موقعاً مثالياً في وسط ستراتفورد، حيث يقع على مسافة قصيرة سيراً على الأقدام من "مسرح شكسبير الملكي".

ويقول ريك ألن، صاحب المقهى ومديره والبالغ 51 عاماً، إنه خلال فصل الصيف تصبح دهاليز المقهى مكتظة بالزبائن الآسيويين وخاصة من الصين وتايوان. وتراهم ينفقون 13 جنيهاً استرلينياً لكل فرد لقاء احتساء كوب من الشاي في فترة ما بعد الظهيرة (أو 18 جنيهاً استرلينياً بإضافة قدح من النبيذ الإيطالي الأبيض).

ويضيف قائلاً: "يصل عدد الزبائن، خارج أوقات الذروة، إلى 1000 زبون أسبوعياً، ولكن العدد يتجاوز الألفين بكثير خلال كل أسبوع من أسابيع فصل الذروة، أي في تموز وآب".

وحسب قول ألن فإن تمديد المدرج الجديد لمطار بيرمنغهام، الذي يخدم أعداداً متزايدة من الرحلات القادمة من شرق آسيا، كان يمثل دفعة قوية للتجارة والأعمال.

ويتابع: "نتلقى مكالمات من أناس يقولون لنا بالحرف الواحد 'نريد أن نحجز لـ24 شخصاً وها نحن في طريقنا إليكم الآن'. في شهر آب، تعمّ الفوضى هنا - إنها مسلّية، ولكنها فوضى وصخب."

"الأمور بخواتيمها"

وبالعودة إلى لندن، لا يزال الممثل السابق ديكلان ماك هيو، البالغ من العمر 55 عاماً، يرشد الناس منذ عام 1999 في جولات سياحية سيراً على الأقدام للتعريف بكل ما يتعلق بحياة شكسبير.

ويقول ماك هيو إن شركته، "شكسبير في نزهة بالمدينة"، قد حققت نمواً واضحاً بفضل الثناء المتناقل بين الناس، وأيضاً بسبب الآراء الإيجابية المنشورة على مواقع الإنترنت، مثل موقع النصائح السياحية "ترب أدفايزر".

ويضيف ماك هيو إن لندن هي بيئة خصبة لعشاق شكسبير، لأن الكاتب المسرحي قضى معظم حياته العملية متنقلاً بين مسارح المدينة. ويقول ماك هيو،

الـذي تُكلـف الجولـة معـه 10 جنيهـات اسـترلينية لكـل شـخص، إن ذكـرى شكسبير السنوية في هـذا العـام بـدأت تظهـر معالمهـا، ويبـدو أنهـا سـتكون سـنة قياسية بالنسبة للتجارة والأعمال.

ويقول: "بدأت في هذا العمل منذ 17 سنة مضت، وبدأت الآن في جني ثماره."

وفي الوقـت الـذي يقـول فيـه إنـه يصـعب الـتكهن بالأرقـام مسـبقاً، فإنـه في العادة يجد بين خمسة إلى عشرة أشخاص ينتظرونه خارج محطة بلاكفرايرز لقطارات الأنفاق، كل جمعة حوالي الساعة الحادية عشرة صباحاً. لكن هذا يخص فقط جمهور المشاركين في النزهة على الأقدام.

ويتابع: "وإضافة إلى ذلك، أنظم جولات دورية خاصة للمعاهد والجامعات من أرجاء العالم كافة، علاوة على أولئك القادمين من مؤسسات وشركات بريطانية.

ويقـول: "الجـولات الخاصـة هـي في العـادة لعـدد يـتراوح مـا بـين 15 إلى 20 شخصاً، مع أنني نظمت جولات سياحية لـ 60 شخصاً في الماضي."

ويقول ماك هيو إن ولعه بشكسبير بدأ عندما كان في الحادية عشرة من عمره. وهو الآن يعدّ شكسبير 'ملاكه الحارس".

شهرة شكسبير في العالم أوسع منها في بلاده

قد يظن الكثيرون أن شكسبير يحظى بشعبية جارفة في بريطانيا، لكن استطلاعاً جديداً يكشف أن شهرته في العالم أوسع منها في بلاده.

أظهر استطلاع أجراه المجلس الثقافي البريطاني أن وليام شكسبير يحظى بإعجاب واسع في أنحاء العالم حتى أن شعبيته في الخارج تبدو أوسع بكثير من شعبيته في بلده.

ويبـدو مـن نتـائج الاسـتطلاع، الـذي أُجـري في شـهر نيسـان 2016 بمناسـبة مرور 400 سنة على وفاة شكسبير، أن شكسبير يتمتع بشهرة وشعبية أوسع في بلـدان لا تمـت بصـلة الى العـالم التقليـدي النـاطق بالإنكليزيـة، مثـل المكسـيك والبرازيل وتركيا.

وبحسب الاستطلاع الذي شمل 18 الف شخص في 15 بلداً فان شكسبير يتمتع بأدنى مستوى من الشعبية في ألمانيا وفرنسا، وهما بلدان أوروبيان منافسان لبريطانيا في إحساسهما القوي بقيمة تراثهما الثقافي.

واللافت أن البلد الأكثر إعجاباً بشكسبير هو الهند، المستعمرة البريطانية السابقة التي تتميز بمشهد أدبي حافل بالأعمال والنتاجات الناطقة بالإنكليزية، وحيث تربَّت النخب المدينية بنمط التعليم التقليدي الإنكليزي الذي لم يعد معتَمداً حتى في بريطانيا نفسها.

وعلى سبيل المثال، فقد شهدت السنوات الأخيرة إنتاج ثلاثة أفلام هندية تستوحي مسرحيات (ماكبث) و(عطيل) و(هاملت) نالت إعجاب النقاد في العالم. ويرى بعض الكتاب الهنود شكسبير أيقونة في الأدب الهندي.

وجاءت المكسيك بالمركز الثاني بين البلدان الأكثر إعجاباً بشكسبير في الاستطلاع تليها البرازيل بالمركز الثالث ثم تركيا رابعة وجنوب أفريقيا خامسة والصين سادسة وكوريا الجنوبية سابعة. وجاءت مصر بالمركز الثامن قبل الولايات المتحدة وأستراليا لتكتمل قائمة البلدان العشرة الأكثر إعجابا بشكسبير. واللافت أن وطن شكسبير بريطانيا جاءت بالمركز الحادي عشر.

وتبين نتائج الاستطلاع عالمية أعمال شكسبير التي تُرجمت إلى لغات لا تُحصى واقتُبست في نتاجات مسرحية وسينمائية نالت شهرة عالمية من الأرجنتين إلى اليابان.

وقال المجلس الثقافي البريطاني في تقريره عن الاستطلاع إن قدرة أعمال شكسبير على التكيف واستمرار حضوره حتى اليوم يشيران إلى أن اعماله يمكن أن تشكل جزءاً من الجهود الرامية إلى ترويج الثقافة البريطانية التاريخية والمعاصرة على حدّ سواء.

مصطلحات:

الانتشاريّة

الانتشاريّة، أو نظريّة الانتقال الثقافي، نظريّة أنثروبولوجيّة ظهرت في ألمانيا نهاية القرن التاسع عشر بهدف استبدال قوانين التطوّر بقوانين الانتشار. إذ لاحظ أنصارها وجود سمات ثقافيّة متشابهة في مجتمعات مختلفة فسّروها باستعارة هذه السمات وانتشارها انطلاقا من عدد صغير من "المراكز الثقافيّة"، وذلك خلاف التفسير الذي قدّمه التطوّريّون والمتمثّل في القول بتولّد اختراعات متماثلة عن السمات السيكولوجيّة العامّة في أنحاء مختلفة من العالم.

أكّدت الانتشاريّة أهمّيّة عامل الانتشار في نموّ الثقافة البشريّة وأبانت عن أهمّيّة الاستعارة المستمرّة والمشتركة للسمات والخصائص الثقافيّة في حياة البشر وتاريخهم. من ذلك الدور الذي أبرزه الجغرافي فريدريش راتزل (1844-1904) لحركات الهجرة باعتبارها "سيرورات حضاريّة تسمح بنشر التقنيات" (دورتيه، 2011، ص 97). فضلا عن توسّع ليو فروبانيوس (1873- 1938) في الحديث عن الدوائر الثقافيّة وهو ما سمح بصياغة فرضيّة التأثيرات المتوسّطيّة في الحضارات الأفريقيّة وتصنيفها ضمن ثقافات مختلفة.. وغير بعيد عن ذلك ما ذهب إليه عدد من الأنثروبولوجيّين الأنجليز أمثال إليوت سميث (1871-1937) ووليم ج. بيري (1887- 1949) من تصوّر يقضي بكون الثقافات ظهرت دفعة واحدة في مصر ثمّ انتشرت في مختلف القارات.

وقد وجدت هذه النظريّة صدى في الولايات المتّحدة الأمريكيّة لدى كلّ من فرانز بواس وكلارك فيسلر وإدوار سابير.. ممّن استخدم الأطروحات الانتشاريّة مع أخذ مسافة منها.

التفاعليّة الرمزيّة

التفاعليّة الرمزيّة تيّار من تيّارات التحليل في العلوم الاجتماعيّة والأنثروبولوجيّة برزت في الولايات المتّحدة الأمريكيّة بعد ثلاثينيات القرن العشرين، والتسمية "تفاعليّة رمزيّة" أوجدها سنة 1937 عالم الاجتماع هربرت بلومر (1900- 1987). وقد كان بلومر شديد التأثّر بإحدى أطروحات عالم النفس الاجتماعي جورج ميد (1863- 1931)، وتتمثّل في أنّ "ثمّة تفاعلات مستمرّة بين الأفراد حول التأويلات التي يعطونها لمواقف وسلوك أيّ منهم. اللغة والتمثّلات التي نصفها بالرمزيّة تؤدي دوراً كبيراً في هذه التفاعلات، من هنا كان اشتقاق التعبير المستخدم "التفاعليّة الرمزيّة".

وتهتمّ التفاعليّة الرمزيّة أساساً بطرق تشكّل المعاني أثناء عمليّة التفاعل، وهي تُعنى بالبحث في "أشكال التواصل والتمثّلات التي تدخل في إطار العلاقات ما بين الأفراد. من هذه الزاوية لا يعدّ المجتمع ولا المؤسّسات والعلاقات الاجتماعيّة معطيات، أو ضغوطات موجودة سلفاً، بل هي أمور يُعاد بناؤها، أو مناقشتها وتأويلها من ضمن التفاعل والتبادل اليومي".



بين التروبيكانا ومتحف همنغواي

هتفت لي خوانيتا المرافقة السمراء:

((سأمر عليك في نحو السابعة لاصطحابك إلى - التروبيكانا - المسرح الاستعراضي.. سيرافقني زوجي، والسائق خوليو.))

وضعت السماعة، وقد اعتقدت أنني سأشاهد مسرحية استعراضية على مسرح ربما تخللتها أحداث درامية شائقة..

كنت قد جلست مع كاتبة الخيال العلمي (ديانا) التي كانت مازالت مشبعة بالحزن على حبيبها الذي مات في العام الماضي.. وأنا أحاول أن أخفّف عنها، وأستحثها للحديث عن أدبها، ومجالات تطبيقاته، بين الكواكب البعيدة أو على الأرض.. وحين نزلت في نحو السابعة إلا ربع من غرفتي في الطابق الثامن في (الريفييرا) كانت ماتزال جالسة في الكافتيريا، وكان معها رجل أربعيني ممتلئ، عرفتني إليه ككاتب يكتب في الأدب البوليسي.. وكان لهذا النوع من الأدب كتابه في أمريكا اللاتينية.. وعدته أن نتحاور معاً حول هذا النوع من الكتابة في أقرب فرصة ثم استأذنت منهما للالتحاق بخوانيتا التي كانت بكامل أناقتها تنتظرني على بعد خطوات..

وقرب مدخل الفندق انضمّ إلينا زوجها، كان زنجياً طويل القامة بشكل واضح، عرفتني إليه كأحد أقطاب فريق (كرة السلة) الكوبي الدولي.. وكانت هذه فرصة كبيرة لها ليسهرا معاً على حساب اتحاد كتاب كوبا في (التروبيكانا) الذي مازلت أعتقده مسرحاً عادياً..

حين وصلنا، واجتزنا المدخل، لنطل على ساحة واسعة لمطعم واسع بطاولاته الدائرية كانت طاولتنا قرب الجزء الخالي من الساحة، وقد اعتقدت أنه مكان العرض، مستغرباً أن يكون على مستوى الأرض العادية للمطعم..

كان واضحاً من معاملة خدم المطعم لي، بأني ضيف شرف للدولة، فالعناية يجب أن تكون فائقة، بدأنا بتناول عشائنا.. وفجأة بدأت الموسيقا، موسيقا لها طعم الكاريبي، بألحانه الراقصة.. وفجأة رأيت الساحة الخالية ترتفع وترتفع، وفي العمق دوائر أخرى ترتفع وترتفع في تشكيلة هندسية بديعة..

وارتفع الصخب بدخول نحو (60) فتاة بأجسام رشيقة وهن يرتدين ما يشبه البكيني ملأن الساحة والدوائر الأخرى في رقص إيقاعي ألهب أكف جمهور الصالة.. قالت لي خوانيتا: ((الرفيق فيدل يتفاخر أمام ضيوفه وزواره الأجانب باصطحابهم لعروض التروبيكانا..)) وفي عمق المسرح، كانت الغرفة الموسيقية تعزف ألحانها، وانضم مغنون ومطربون إليها، واستمرت الفتيات في حركاتهن الراقصة يصورن أشكالاً من الورود، والحلقات والدوائر المتداخلة، وهنّ يتمايلن على أنغام قالت عنها خوانيتا أنها تدفع حتى (كاسترو) نفسه للرقص..

كان وجود (جورج) زوجها إلى جانبها قد عطّل عليّ فهم الكثير من المشاهد التي أدتها الفتيات ببراعة مدهشة.. وقد شعرت بذلك فيما بعد.. فقالت معتذرة: ((أنا آسفة من النادر أن ألتقي وجورج في سهرة ، فهو كثير السفر مع فريق السلة الكوبي الدولي)) وأكمل جورج: ((منذ يومين فقط جئت من رحلة عبر المحيط للمشاركة في المباريات الدولية التي أقيمت في اليابان وقد غبت (20) يوماً.))..

كان خوليو السائق يجلس إلى جانبي، نتبادل الابتسامات وعبارات المجاملة التي أعرف بعضاً منها بالإسبانية.. وهو يحاول شرح ما يحدث بأسلوبه البسيط.. والمشاهد تزداد تألقاً على المسرح..

عدت إلى الفندق في ساعة متأخرة من الليل، ونمت نوماً عميقاً لم أصح منه إلا على صوت جرس الهاتف إلى جانبي، كانت خوانيتا.. نظرت إلى الساعة كانت التاسعة..

قالت لي: ((لديك موعد مع رئيس اتحاد الكتاب اليوم.. ألم تصح بعد؟.))

قلت: ((ومتى الموعد؟)) قالت: ((في العاشرة ويجب أن نصل إلى هناك قبل هذا الوقت.. هيء نفسك بسرعة.. انتظرك في قاعة الاستقبال))..

التقيت (مانويل كوفينو) الروائي الكوبي المعروف، أمام مكتب رئيس الاتحاد ، كان يشغل منصب مدير العلاقات العامة، فعليه أن يكون مع ضيف الاتحاد لدى حواره مع الرئيس.. دخلنا مع خوانيتا.. رحب الرجل ترحيباً حاراً وحكى عن العلاقات الجيدة التي تربطه بكتاب سورية ثم سألني إن كنت أرغب بزيارة مكان لم يوضع في البرنامج المقرر، فقلت: ((أريد مقابلة الرئيس كاسترو)) فوجئ بهذا الطلب فقلت: ((منذ أن كنا أطفالاً كنا نعلق صوره وغيفارا في مكاتبنا وغرف نومنا ، إنه يمثل قامة ثورية كبيرة لجيلنا)) نظر إلي بعمق ثم قال:

((إنه طلب صعب.. فالرفيق فيدل وقته مشغول دائماً.. عل كل حال سنحاول طلب ذلك وإن كنت محرجاً أن أعطيك وعداً بتحقيق هذا الطلب ..))

شكرته بلطف.. وبدأ بعدها يحدثني عن تاريخ الاتحاد ، ونشاطاته وعلاقاته الدولية.. ثم دعاني للغداء في مطعم مشهور في هافانا ، اسمه _1830)

ورافقني في الدعوة (مانويل كوفينو) بدلاً منه، لارتباطه باجتماعات خارج (هافانا)..

كان مطعماً قديم الطراز، وكانت زوجته (زافالا) تنتظره هناك.. وهكذا جلسنا على طاولة نحن الأربعة بعد أن انضمت إلينا (خوانيتا) المرافقة..

سألته عن تاريخ هافانا، التي كانت ملجأ للقراصنة لسنوات طويلة، وقد ظهرت أسوارها القديمة المقابلة للشاطئ، إضافة إلى مدافع قديمة الطراز تنتشر خلف هذه الأسوار مطلّة من الفتحات على البحر..

كان القراصنة ينجحون أحياناً في السيطرة عليها، وأحياناً يطردون منها نتيجة مقاومة أهالي المدينة.. لم يكن هناك تراث كوبي قديم يعود إلى حضارات قديمة كما هو الحال عندنا في منطقتنا العربية، حيث تكثر الآثار والأبنية القديمة التي تؤرخ لحضارات تعود إلى آلاف السنين.. فذاكرة الكوبيين ليست قديمة، وإنما تمتد لأقل من خمسمائة سنة سابقة، وقد كانت إحدى الدول التي سيطرت عليها أمريكا..

ورغم معاداة كوبا لأمريكا، فإن قاعدة (غوانتانامو) الأمريكية تتواجد على الأراضي الكوبية منذ بداية القرن العشرين.. من دون أن تستطيع الحكومة الكوبية إزالتها..

تجولنا في هافانا، وزرنا المرافئ والمراسي القديمة قبل تأسيس (كوبا) الاشتراكية في الستينيات.. ثم استأذن (كوفينو) وزوجته، لأبقى مع خوانيتا والسائق.. لنزور المتحف والحدائق المنتشرة في المدينة، قبل أن نطل على متحف (أرنست همنغواي) وهو ليس متحفاً بالمعنى الحرفي للكلمة.. بل هو بيت (همنغواي) الذي كان يسكنه ويكتب فيه روائعه..

إنه يطل على هافانا، وهو في منطقة مرتفعة غنية بالأشجار، أشبه بفيلا بطابقين وملحق.. أثاثه بسيط، مازال يحافظ على زخارفه ونقوشه، جلود حيوانات برية، طيور محنطة.. رفوف من الكتب المغلقة بأبواب زجاجية أسرّة من طراز قديم.. وكذلك مقاعد جلدية، وطنافس وأرائك.. هنا كان يجلس (همنغواي) الذي كتب روائعه من (الشيخ والبحر) إلى (وداعاً أيها السلاح) إلى (غداً تشرق الشمس) ..وغيرها كثير..

همنغواي كان يجلس هنا في هذا المكان الأكثر ارتفاعاً في البيت ، ويكتب أحياناً لساعات.. كان المكان هذا ، حماماً ، بكرسي مرحاض مرتفع.. حيث كان يقضي الكاتب الكبير بعض وقته فيه ، يقرأ الجرائد ويكتب.. وهو يطل على هافانا ببيوتها المنتشرة على شاطئ الكاريبي..

مات همنغواي منتحراً بطلقة من إحدى بنادقه ، وقيل أنه كان يعاني من آلام مرض عضال ، فأنهى آلامه بقتل نفسه ، وقيل أن أسباباً أخرى وراء ذلك.. ولكن هذا الكاتب العظيم قد ترك تراثاً إنسانياً إبداعياً متميزاً مازال قراؤه ينتشرون في أنحاء المعمورة. كافة.

شردت وأنا أتأمل تفاصيل البيت ، في نهاية همنغواي ، الذي كتب كثيراً عن الموت ، والحب ، والمغامرة ، ودخل في عمق العلاقات الإنسانية بدرجة أهلته ليكون أحد عمالقة كتاب القرن العشرين.. ولاتزال شركات السينما تقبل على إنتاج رواياته في أفلام آسرة تخلب اللبّ..